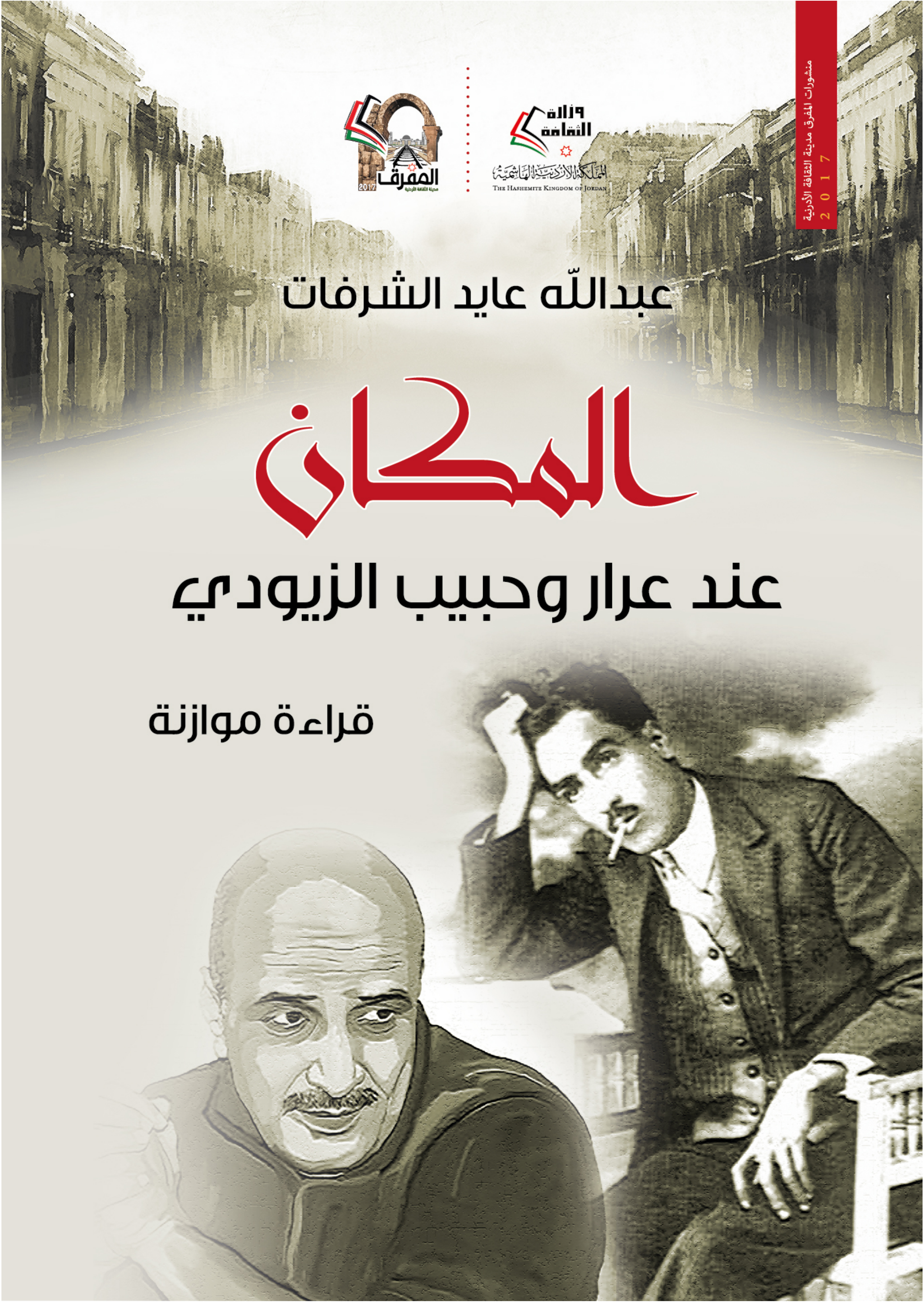


منشورات المفرق مدينة الثقافة الأردنية
2017
وزارة الثقافة
المملكة الأردنية الهاشمية
The Hashemite Kingdom of Jordan
المفرق
مدينة الثقافة الأردنية
2017
عبدالله عايد الشرفات
المكان
عند عرار وحبيب الزيودي
قراءة موازنة

إصدارات المفرق
مدينة الثقافة الأردنية لعام ٢٠١٧

المكان عند عرار وحبيب الزيودي
قراءة موازنة

- **المكان عند عرار وحبيب الزيودي / قراءة موازنة**
- **عبد الله عايد عبيد الشرفات**
- الطبعة: **الأولى، ٢٠١٧م**
- **إصدارات المفرق مدينة الثقافة الأردنية لعام ٢٠١٧**
- الناشر: **وزارة الثقافة**

شارع صبحي القطب المتفرّع من شارع وصفي التل، بناية رقم ٢٠
ص.ب: ٦١٤٠، عمان – الأردن
تلفون: ٥٦٩٦٢١٨ / ٥٦٩٩٠٥٤
فاكس: ٥٦٩٦٥٩٨
بريد الكتروني: info@culture.gov.jo

- التنسيق والإخراج الفني: **محمد عدنان حسين**
- الطباعة: **مطبعة السفير / تلفون: ٤٦٥٧٠١٥-٠٦، تلفاكس: ٤٦٥٧٠٥٢-٠٦**

- رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية: **(٢٠١٧/٦/٣١٣٣)**
- ردمك: **(٤-٣١٣-٩٤- ٩٩٥٧ - ٩٧٨)**
- يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبر بالضرورة عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

المكان عند عرار وحبيب الزيودي

قراءة موازنة

عبد الله عايد عبيد الشرفات

وزارة الثقافة الأردنية

٢٠١٧

الإهـــداء

إلى الرذاذ العذب، وإكسير الحياة لجسدي وروحي

إلى كهف الطمأنينة وسكينة النفس،

وسرّ السعادة وألق الروح، والملاذ والملجأ بعد ربّ الأرباب

أمي وأبي،

وإخوتي،

وزوجتي، وأبنائي: لين.. وكرم.. وجاد

مع حبي وتقديري.

الشكر والتقدير

أحمد الله عزّو جلّ كما يليق بجلال وجهه وعظيم سلطانه، وأشكره على نعمه التي لاتعدّ ولا تُحصى، وأرفع إليه أسمى آيات الحمد والثناء حتى يرضى، وأسجد حمداً وشكراً أن منّ عليّ بنعمة الصحة والتوفيق إلى طريق العلم والمعرفة، والصلاة والسلام على سيدنا محمد نبي هذه الأمة وقدوة الأولين والآخرين وعلى آله وصحبه أجمعين.

وبعد شكر الله عزّ وجلّ وحمده، فجزيل الشكر والعرفان إلى كل من مدّ لي يد العون أو المساعدة، وأخصّ بالذكر منهم الأستاذ الدكتور عبد الباسط مراشدة، والاستاذ الدكتور امين عودة، و الدكتورة منتهى الحراحشة، والصديق والزميل الدكتور حسين الشرفات، وموظفات مكتبة بلدية المفرق، وموظفات مكتبة أمانة عمان الكبرى. وكذلك التقدير والاحترام لمن شجعني وأخذ بيدي.

وفائق التقدير لمن هم حولي، ممن احتملوا، وعانوا، وقبلوا، ولم يتذمروا محبة لي، وتشجيعا.

المقدمة

الحمد لله على نعمه التي لا تُعد، والشكر له على إحسانه الذي لا يُحد، وأشهد أن لاإله إلا الله الواحد الأحد، الحي الصمد، عليه المعوّل والمعتمد، وإليك ربّنا المُستند، ومنك وحدك المُستمد، الحمد لله الذي لا يخلف وعدَه، ولا يمنع سائله رِفده، ولاينقضي مع كثرة عطاياه ما عنده، وبعد:

فإن ذكر المكان قد اتصل بالأدب العربي شعراً ونثراً اتصالاً لا تنفك عُراه ، وهو ما لا يخلو منه أيُّ أدب مهما جلّ شأنه أو صَغُر، باعتباره مسرحا لحياة الإنسان، يرتبط فيه في شتى حالات شعوره، وأيّا ما كان أصل حضوره، ومع كون المكان يرد حاملا لمفهوم الوطن، ومعاني الهناءة، والحركة، والملاذ الآمن، ومصدر العيش، وربما الخوف في أحيان كثيرة، إلا أن الأعمال النقدية الأدبية ما قبل العصر الحديث لم تنظر إليه بوصفه أداة من أدوات نجاح العمل وإبرازه، وقربه من هدف إيصال الدلالة الكامنة إلى المتلقي وإحرازه، فجاء الاهتمام به مجردا عن مضمراته وتعالقاته، التي تمنحه الحياة والقابلية للتمدد.

فوفق هذه النظرة المعاصرة التي رأت في المكان فضاءات إبداعية، وامتدادات تتصل بمكامن النفس، تحقق مفهوم التماهي ما بين عنصر المكان وذات الشاعر،

جاء تناول المكان عند شاعرين جمعت بينهما بيئة جغرافية واحدة، وربما علاقة تأثر وتأثير، وبنية فكرية وثقافية متشابهة، وفرقت بين زمنيهما سنوات، نهل فيها أحدهما ربما -حبيب الزيودي- من معين الآخر -عرار-.

واختيار المكان عند الشاعرين جاء من منطلق بروز المكان في شعرهما، بحيث شكّل سمة فيه، فقد برز المكان وتجلّى في أشعارهما حضوراً، فتمايز عندهما حيناً، وتشابه حيناً آخر، على مستوى التوظيف، والبعد الدلالي والنفسي، والنوعي، والكمي، وعلى مستوى الحضور والغياب، والتناول، وشعريّة التصوير والتفاصيل، والتكرار، والزمان، ...إلخ.

ومن هنا، فقد جاءت هذه الدراسة لتظهر صور المكان ودلالاته، وفق النظرة الحداثية له في أعمال هذين الشاعرين، في ظل غياب الدراسات المتخصصة التي تتناول هذا الجانب الموازن في أشعارهما بحسب ما أعلم، بالإفادة من المنهج التحليلي في تحديد صور المكان وأبعاده الدلالية، والمنهج النفسي في بيان الأثر النفسي الذي تركه المكان في نفسيهما، والمنهج البنيوي في الجانب المتعلق بالأساليب والتقنيات التي وظفها الشاعران في تشكيل المكان.

وقد قمنا بتقسيم الدراسة إلى ثلاثة فصول، كل منها مقسم إلى مباحث عدة، يتكون الفصل الأول فيها من مبحثين، تناولت في الأول منهما مفهوم الموازنة الذي على أساسه قامت الدراسة، ومقاربات هذا المفهوم، وتناولت في الثاني مفهوم المكان الأدبي، ثم في الفصل الثاني الذي يتكون من ثلاثة مباحث، هي: صورة المدينة ودلالاتها، وصورة القرية والريف والبادية ودلالاتها، وصورة المكان المغلق

ودلالاته، تطرقت فيه إلى صور الأمكنة الأبرز حضورا عند الشاعرين وأبعادها الدلالية، وهناك الفصل الثالث والأخير المكون من مبحثين هما: شعرية التصوير والتفاصيل، والتكرار، وقد دار حول تشكيل الشاعرين للمكان في أشعارهما.

وختمت الدراسة بخاتمة أثبتّ فيها النتائج التي خلصت إليها.

الفصل الأول

المكان والموازنة: تحديد المفاهيم

الموازنة: المفهوم والمقاربات

حياة الإنسان في جُلّها تقوم على الموازنات التي تعينه على إدراك الفروقات بين الأفراد والأشياء، سواء على المستوى الجمالي، أم المادي، وحتى على مستوى الشعور والأحاسيس وردود الأفعال، وهذا هو ديدن الإنسان صغيراً كان، أم شاباً، أم كهلاً، فالامتعاض الذي يُبديه الطفل الوليد عند إطعامه نوعا من الطعام غير المألوف لديه مثلًا، هو في جوهره شكل من أشكال الموازنة الفطرية التي جُبل عليها الإنسان، بحكم الشبكة المعقدة من المشاعر التي أودعها الله جلت قدرته فيه.

والمتتبع للمعنى اللغوي للموازنة في كتب المعاجم يجد أن الدلالة اللغوية لمفردة الموازنة تدور حول معاني الزِّنة، والمثل، والقدر والمقدار، والمعادلة، والمقابلة، والمساواة[1].

وسأقف عند الموازنة بمعناها الاصطلاحي، وأتعرض لأشكالها تاريخيا، والملمح العام لها، وما هو ضروري فقط، مما يعين القارئ على إدراك كنه الموازنة ومقصودها، والوقوف على حدودها، وبالتالي فهم أساس قراءة الموازنة التي سأعقدها في جمالية المكان ما بين عرار وحبيب الزيودي، والنأي به – أي القارئ – عن الفهم المغلوط لهذا المفهوم، أو الخلط بين المفهوم والمصطلحات المقاربة له كالمقارنة، واعتبار ذلك منطلقا للبحث بصورته الكلية.

---

(١) انظر: ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، د.ت، (مادة وزن).

الموازنة اصطلاحا: «هي المقابلة بين فكرتين، أو أثرين، أو مدرستين، أو شخصين في مبحث طويل، أو فصل من مبحث»[١]

وهي عند زكي مبارك: «ليست إلا ضربا من ضروب النقد، يتميز بها الرديء من الجيد، وتظهر بها وجوه القوة والضعف في أساليب البيان»[٢]، فالموازنة هي نوع من النقد والوصف والحكم عنده، ومن هنا، فإنه يرى وجوب دراسة حياة الشاعر الذي يوضع شعره بالميزان[٣]، بل بوجوب التضحية بشخصية الناقد الموازن من خلال ذوبانه بشخصية هذا الشاعر والتجريد من نفسه إنسانا محايدا ليكون دقيق الوصف والحكم معا[٤].

وترى عدوية فياض الموازنة بأنها: «المقارنة بين كل عنصرين اجتمع لهما التشابه المطلق أو التقارب النسبي في الصفات العامة»[٥].

فالموازنة إذاً عملية وصفية نقدية بناءة، تسعى للوقوف على نقاط الإبداع، والتميّز، وتسليط الضوء على مواطن الجودة والجمال بين عنصرين فأكثر سواء كانت هذه العناصر، أدباء، أم أغراضا أدبية، أم قصائد شعرية[٦]، تنتهي بإطلاق حكم صريح

---

(١) وهبة، مجدي، والمهندس، كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤ م، ص ٣٩٥.

(٢) مبارك، زكي، الموازنة بين الشعراء، دار الجيل، بيروت، ط١، ١٩٩٣، ص٧.

(٣) انظر: مبارك، زكي، الموازنة بين الشعراء، مرجع سابق، ص ٢٢.

(٤) انظر: المرجع السابق، ص ٢٩.

(٥) فياض، عدوية، نظرات تحليلية في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي ٣٧٠ هـ، مجلة الفتح، العدد الثالث والعشرون، ٢٠٠٥، ص ٢٧٤.

(٦) انظر أمثلة لقصائد المعارضات التي أوردها زكي مبارك في كتابه الموازنة بين الشعراء، مرجع سابق، ص ١٠٢-٣٣٢.

كالحكم الذي أطلقه صاحب كتاب «المتنبي وشوقي: دراسة ونقد وموازنة»[1]، أو الاكتفاء بالموازنة كما هو الحال عند الآمدي في موازنته بين أبي تمام والبحتري.

ترد الموازنة عند ميثم طارم [2] بمسميات عدة، فهي المفاضلة بالعصر الجاهلي وصدر الإسلام، والموازنة بالعصر العباسي، والمقارنة بالعصر الحديث، وقد جاء تقسيمه لا على الأساس الزمني بل على الأساس الفني الذي شاع في عصر ما، فالمفاضلة بين الشعراء التي كانت تقوم على الانطباع والأحكام الجزئية مثلا هي التي كانت شائعة في عصر الجاهلية وصدر الاسلام، وعلى هذا الأساس تم التقسيم، علما أن المقارنة تقتضي عناصر مغايرة لمفهوم الموازنة، فهي لا تشبهها على الإطلاق كما سنعرض لاحقا.

وقد اتخذت الموازنات أشكالاً متعددة منذ عصر الجاهلية، وحتى عصرنا الحديث، فبدأت الموازنات بين شاعرين يجمعهما عصر واحد، مثل ما نجد من الموازنات الشهيرة التي حفل بها العصر الجاهلي بين امرئ القيس، والنابغة، وزهير، والأعشى، وعصر الدولة الأموية بين جرير، والفرزدق، والأخطل، وعصر الدولة العباسية، بين أبي تمام، والبحتري، وابن المعتز، وابن الرومي، وأبي العتاهية، ثم اتخذت الموازنات شكلا آخر بأن أصبحت بين الفحول حتى وإن لم يجمعهما عصر واحد[3]، يقول عباس حسن في موازنته بين الشاعرين المتنبي وشوقي ردا على من يزعمون أن الموازنة لا تكون إلا بين شاعرين يجمعهما عصر واحد: «إذ لا ضير من الموازنة بين من اختلفت

---

(١) انظر: حسن، عباس، المتنبي وشوقي دراسة ونقد وموازنة، ط١، ، مطبعة مصطفى الباب الحلبي حسن، ١٩٥١، ص ٤٢٣.

(٢) انظر: طارم، ميثم، النقد الأدبي بين المفاضلة والموازنة والمقارنة، مجلة التراث الأدبي، السنة الأولى، العدد الثاني، ص ٧٥.

(٣) انظر: مبارك، زكي، الموازنة بين الشعراء، مرجع سابق، ص٧، ص ٨.

أحوالهم وبيئاتهم ما دام المرجع الأخير في الموازنة للأصول العامة التي لا تتغير، والقواعد الثابتة التي لا يكون الأدب أدبا بغيرها»[١].

ولعل الميل إلى هوى النفس قد طغى على النقاد الموازنين في الماضي والحاضر، رغم ما يشار إليه من التحول إلى المنهج العلمي، والحياد، ومن هنا، يُفهم تعصب الأمويين لجرير بسبب دفاعه عنهم رغم تناوله لأعراض المسلمين وأشرافهم بشعره[٢]، وكذلك يُفهم المنطلق لإطلاق الألقاب على بعض الشعراء من مثل لقب «أمير الشعراء» لأحمد شوقي، و«شاعر النيلين» لحافظ ابراهيم، و«شاعر القطرين» لخليل مطران[٣]، فاختلاف النقاد في موازناتهم بين الشعراء وفيما يصدر عنهم من أحكام، باعتبار أن الموازنة هي شكل من أشكال النقد والوصف، كما يراها زكي مبارك هو ما دفعه في كتابه «الموازنة بين الشعراء» لأن يحدد شخصية الناقد والشروط الواجب توفرها فيه حتى لا يقع ضحية الهوى[٤]، فرغم نزوع الآمدي إلى الحياد في كتابه «الموازنة بين الطائيين أبي تمام والبحتري»، إلا أنه لم يستطع مغالبة الهوى في ميله للبحتري، تذكر عدوية فياض في بحثها المعنون «نظرات تحليلية في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي» ما يشير إلى أن الآمدي في كتابه السابق، والذي تراه من أهم كتب الموازنات الأدبية النقدية –بحسبها – بدليل كثرة ما كتب عنه، وما احتواه من قضايا نقدية، أنه كان بحتري الهوى لميله إلى الطبع بتأثير من نشأته، وأنه لم يستطع مجاهدة نفسه، رغم ذكره ما يخالف ذلك[٥]، وهو ما يشير إليه محمد علي أبو

---

(١) حسن، عباس، المتنبي وشوقي دراسة ونقد وموازنة، مرجع سابق، ص ٥، ٦.

(٢) يمكن الرجوع لكتاب مبارك، زكي، الموازنة بين الشعراء، مرجع سابق، في هذا المثال وغيره الكثير من الأمثلة التي تدلل على غلبة الذوق عند الكثير من نقدة الشعر.

(٣) انظر: ميثم، طارم، النقد الأدبي بين المفاضلة والموازنة والمقارنة، مرجع سابق، ص ٨٤.

(٤) انظر: مبارك، زكي، الموازنة بين الشعراء، مرجع سابق، ص ٨.

(٥) انظر: فياض، عدوية، نظرات تحليلية في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري للآمدي ٣٧٠ هـ، مرجع سابق، ص ٢٨٥.

حمدة، حيث يرى أن الآمدي كان يميل مع ذوقه، إضافة إلى الذوق العام في ما يخص عمود الشعر ومذهب البديع وإنْ كان يقر بالفضل للآمدي، لأنه قد وضع حدا لكل تلك المفاضلات الجزئية بين الشعراء [1]، ومثل ما نجده في كتاب الموازنة نجده في كتب النقد الحديث رغم رسوخ المنهجية العلمية المحايدة، فالميل النفسي والذوقي هو جزء من تركيبة الإنسان وتكوينه.

إن الوقوف على مفهوم الموازنة يوجب الوقوف على مفهوم الأدب المقارن، للتقاطع بين المفهومين عند بعض الدارسين، حيث يرى كثيرون أن الأدب المقارن هو شكل من أشكال التطور للموازنات التي عرفها العصر الجاهلي، وامتدت حضورا إلى عصرنا الحاضر.

يقول ميثم طارم في هذا الصدد، في بحثه الموسوم بـ «النقد الأدبي بين المفاضلة والموازنة والمقارنة»: «فالنقد وإن طرأت عليه في طريقه نحو التقدم والرقي مناهج مختلفة ونزعات متباينة، إلا أننا اخترنا من تلك المناهج الكثيرة منهجا واحدا لندرسه عبر التاريخ، ونعالج في مقالنا هذا خط سير هذا المنهج النقدي في الأدب العربي، ومدى إسهامه في توسيع آفاق النقد الأدبي، وهو الأسلوب النقدي الذي يمكن لنا أن نسميه في عصر «المفاضلة»، وفي عصر «الموازنة»، وفي عصر آخر «المقارنة» [2]، فهو يرى أن المقارنة هي تطور لمفهوم الموازنة، والتي هي حالة تطورية عن مفهوم المفاضلة».

ويقول الطاهر مكي[3]: «بعامة يمكن القول إن العلوم المرتبطة بالأدب والتاريخ ذات أصول بعيدة، ويمكن أن يكون لها ماضٍ عريق. وقد جرت العادة أن نعد الأدب

---

(١) انظر: أبو حمدة، محمد علي، أبو القاسم الآمدي وكتاب الموازنة بين الطائيين، رسالة دكتوراة، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٦٨، المقدمة ص أ، ب

(٢) طارم، ميثم، النقد الأدبي بين المفاضلة والموازنة والمقارنة، مرجع سابق، ص ٧٥

(٣) مكي، الطاهر أحمد، الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه، ط ١، دار المعارف/ القاهرة، ١٩٨٧، ص٩.

المقارن علما حديث النشأة، ولكنه في الحقيقة لا يفتقد إلى الماضي البعيد، ويمكن البحث عن أصوله حتى في التاريخ القديم، فمنذ أن وجد أدب، وجدت الموازنة بين نصوصه».

والحقيقة أن ثمة فرق بين الموازنة، والأدب المقارن، يتصل بالنشأة، والغاية، والعناصر وبالتالي المفهوم، رغم وجوب الإقرار بوجود سمات عامة مشتركة، لا تتجاوز ما يكون من تشابه شكلي بين كثير من الأشياء، إذ إن الجوهر مختلف، ومن ذلك النشأة، فالأدب المقارن هو علم جديد برز غريبا بين العلوم الحديثة، كما يراه نذير طعمة، يقول: «الأدب المقارن كعلم من العلوم الإنسانية بدأ سيرته التاريخية غريبا بين العلوم، وكان من الصعب على المشتغلين، والمختصين به على حد سواء أن يعترفوا بهذا الغريب، ويعطوه جنسية»(١) مما يشي بانقطاعه عن أصول سابقة، ويقول في موضع آخر مؤكداً حداثته: «إلا أنّه شق طريقه كعلم حديث وفرض وجوده على الجامعات، والمعاهد، ومراكز المعرفة»(٢).

يرى حيدر غيلان أن نشأته حديثة تعود إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر، حيث ظهر مصطلح الأدب المقارن (Comparative Literature) في فرنسا على يد آبل فيلمان (Able Villeman) عام ١٨٢٨م(٣)، بينما جاء ظهوره في الوطن العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بعد أن ظهرت في الوطن العربي محاولات، يمكن إدخالها ضمن البدايات الأولى للأدب المقارن، وقد تزامنت هذه المحاولات مع بدايات النهضة العربية، وارتبطت بمرحلة الإيقاظ في جميع مجالات الحياة ومنها الأدب (٤).

---

(١) طعمة، نذير، فضاءات الأدب المقارن، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤، ص ٩.

(٢) المرجع السابق، ص ٩.

(٣) غيلان، حيدر، الأدب المقارن ودور الأنساق الثقافية في تطور مفاهيمه واتجاهاته، مجلة دراسات يمنية، العدد ٨٠، ص ٨٣.

(٤) المرجع السابق، ص ١١٧

وقد مر المفهوم بمراحل عدة تطور خلالها مفهوم الأدب المقارن من العلم الذي يدرس أشكال التأثر والتأثير بين أدبين أو دولتين إلى مفهوم أوسع استقر على دراسة العلاقات الدولية للآداب متجاوزا الحدود الإقليمية والجغرافية إلى روح أدبي عالمي واحد بقنوات وتقاليد أدبية مختلفة، جعل استنباط علوما ومنهجيات متعددة ضرورة اقتضاها الخروج من ثنائية التأثر والتأثير، كعلم الثيمات، وعلم تطور الأفكار، والأجناس الأدبية، والأساطير، وصورة الآخر، وحقل الترجمة في إطار الروائع، وغيرها[1].

(١) انظر: طعمة، نذير، فضاءات الأدب المقارن، مرجع سابق، ص ١٢.

المكان الأدبي

مفهوم المكان الأدبي:

لم يخرج المكان في شعر القدماء عن إطاره الجغرافي المحدد، ولم تتجاوز النظرة إليه حدود الدلالات المجردة من أي أبعاد مضمرة، رغم سعة وروده في ثنايا تلك الأعمال، فقد رصدت الباحثة ميساء الغبان ما يزيد على (٣٦٠) مكانا في ديوان جميل بثينة وحده[١]، إلا أن النظرة إلى المكان قد أخذت منحنى جديدا، إثر التطور المستمر الذي اعترى الأدب ومذاهبه النقدية، وخاصة بعد ظهور ما يعرف بالمذاهب الحداثية، فأصبح ينظر إلى المكان على أنه ركن مهم من الأركان التي تقوم عليها بنية النص الأدبي.

فما هو مفهوم المكان الأدبي، وما هي أبرز ملامحه وسماته؟

إن الوقوف على أراء نقدة الأدب ودارسيه من المعاصرين حول المكان، يفتح المجال لمعرفة كنه المكان الأدبي، وطبيعته، وإدراك ملامحه وسماته، فقد ورد في كتب الأدب والنقد الكثير من مسمياته، ومدلولاته، وأنواعه، وتوصيفاته.

فالمكان الأدبي هو المكان الذي يُعالج في إطاره الحقيقي والإنساني، حيث يتحول من مجرد مكان جغرافي إلى مكان يحمل دلالات نفسية، واجتماعية، وتاريخية، وهو ما يعنى به كثيرا في الجانب الأدبي، فهو المكان الذي يقدم فضاء للاحتمالات،

---

(١) بنت علي الغبان، ميساء، المكان في شعر جميل بثينة: دراسة أدبية، رسالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود، السعودية، ١٤٢٩ هـ، المقدمة، ص أ.

والدلالات، والتخيلات[1]، وعلى هذا الأساس «فالأمكنة النصية هي أمكنة مقبوض عليها بواسطة الخيال الذي يمكن أن يجلي تجربة الشاعر وأحاسيسه في هذا المكان»[2].

تشير سعاد دحماني إلى المكان الأدبي، بأنه المكان الذي يلتقي الزمن والشخصية، فهو في اتحاده مع الزمن والشخصية يكتسب قيمة فنية مميزة[3].

ويراه آخر بأنه «يتشكل من الظروف الاجتماعية والنفسية والبيئة التي يعيش فيها المبدع، ثم يصبح حاضرا في إبداعه الأدبي»[4].

يقول حبيب مؤنسي «ليس المكان إلا ذلك المعطى الخارجي المحايد، الذي نعبره دون أن نأبه به، وإنما المكان (حياة) لا يحده الطول والعرض فقط، وإنما خاصية (الاشتمال)»[5]. وعليه فقد كثرت الدراسات الأدبية والنقدية الي تستقرئ بالزمان والمكان، أو كليهما معا.النص الأدبي[6].

والبحث في مسميات المكان، ونشأته لا يوصل إلى نتيجة واحدة، فقد برزت الكثير من الدلالات الاصطلاحية الناجمة عن كثرة الألفاظ الدالة على المكان ومتعلقاته، والناجمة عن تنوع الحقول المعرفية التي ينظر إلى المكان في ضوئها، وهو ما نظرت إليه غيداء شلاش إلى أنه دليل اتساع لغوي، وإثبات ما للغة العربية من اتساع لغوي، ومن

(١) رستم بور ملكي، رقية، وشيرزادة، فاطمة، التقاطب المكاني في قصائد محمود درويش الحديثة، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ٩، ٢٠١٢ م، ص ٥٣.

(٢) المرجع السابق، ص٦٨.

(٣) انظر: دحماني، سعاد، دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ، شهادة ماجستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٨م، ص ١٧.

(٤) بنت علي الغبان، ميساء، المكان في شعر جميل بثينة: دراسة أدبية، مرجع سابق، المقدمة ص أ.

(٥) مؤنسي، حبيب، فلسفة المكان في الشعر العربي:دراسة موضوعاتية جمالية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص١٨.

(٦) انظر: الرشيدي، بدر، صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١١م-٢٠١٢م، ص٣٧.

طاقـة اشـتقاقية، ومواكبـة للـزمن[1]، فقـد رصـدت في بحثهـا المعنـون «المكـان والمصـطلحات المقاربـة» العديـد مـن هـذه الألفـاظ الدالـة علـى المكـان ومنهـا: البيئـة، والحيز، والخلاء، والفسحة، والفضاء، والمحل، والموضع، والامتداد، وأيضـا الموقـع، والبقعة، إلا أن الخلط بينها من قبل الدارسين، والنظر إليها على اعتبار أنها تحمـل دلالـة المصـطلح الواحـد هـو مـا حـدا بهـا للتعـرض للفـروق المفاهيميـة لمفـردات المكـان والمفردات المرادفة كهدف رئيس في بحثها[2].

وفضـلا عـن الألفـاظ الكثيـرة الدالـة علـى المكـان، فهـو يـرد بـأنواع كثيـرة، فيرصـد الباحـث مـن أنـواع المكـان[3]: المفتـوح، والمغلـق، والمطلـق، والنسـبي، والسـلبي، والإيجابي، والأليف، والموحش، والشخصي، والعام، والخاص، والثابت، والمتحرك، والمقدس، واللامتناهي، والمقيد، والحال كذلك في دلالات المكان، فـدلالات المكـان تكتسب من طبيعة العمل الأدبي نفسه، وتمثُّل المكان فيه.

ويشيع استخدام تقنية «الثنائيات» أو «التقاطبات»، أو ما يسمى بالجدلية المكانيـة في معالجة المكان في النصوص الأدبية، إذ تعدّ تقنية مهمة في الكشف عن الدلالة لكثيـر مـن الأعمال المعالجة للمكان، وأداة للكشف عن العلاقات التي تحكم الأمكنة[4].

وقد جاءت أهمية المكـان الفني مـن كونـه عـاملا مـن عوامـل إنجـاح العمـل الأدبي وإبرازه، فالمكان الأدبي هو ركن مهم في الكشف عن الجوانب الفنية والدلالية ومـواطن

---

(١) انظر: شلاش، غيداء، المكان والمصطلحات المقاربة له: دراسة مفهوماتية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد ١١، العدد ٢، ٢٠١١ م، ص٢٥٧.

(٢) انظر: المرجع السابق، ص ٢٤١.

(٣) يمكن الرجوع إلى كتاب منصورية بن عمارة في رصد الكثير من هذه الأنواع في رسالتها للماجستير «المكان في الشعر المغربي القديم (من االقرن ٥ هـ-نهاية القرن ٧ هـ)»، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ٢٠١١م، من ص ٧- ص١٢.

(٤) انظر: رستم بور ملكي، رقية، وشيرزادة، التقاطب المكاني في قصائد محمود درويش الحديثة، مرجع سابق، ص٥٨.

الجمال في الأعمال الإبداعية، هو تماما كالمصباح الذي يسلط الضوء على بقعة في غرفة معتمة فيظهر ما فيها من جمال، ويبرز ما خفي منها من لمسات فنية غيبتها أستار الظلمة.

وتنبع أهميته أيضا من كونه منبع الذكرى، ومن هنا فقد تناوله «باشلار» ضمن ثنائية البيت، واللابيت، فالمكان الأليف هو المنزل، حتى في أشد البيوت بؤسا، يقول باشلار: «البيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا، كونُنَا الأول، كونٌ حقيقي بكل ما للكلمة من معنى، وإذا طالعنا بألفه، فسيكون أبأس بيت جميلا»(١)، وهذا ما أكده الناقد الأردني وأستاذ الأدب العربي د.زياد الزعبي في لقاء معه في مكتبه في جامعة اليرموك، حيث أكد على أن المكان الذي تناوله «باشلار» في كتابه «شعرية الفضاء» لا يحتمل تأويله بالوطن الكبير، على ما درج عليه كثيرون في تحليلهم للمكان الأليف في كتب الأدب، بل جلّ ما قصده هو المنزل حيث العتبة، والقبو، والعليّة...إلخ.

ويشير كثير من الدارسين إلى أن ترجمة غالب هلسا لكتاب «باشلار» يعدّ نقطة التحول في النظرة إلى المكان، ترى ميساء الغبان في رسالتها «المكان في شعر جميل بثينة» أن الدراسات التي تناولت المكان الأدبي و«التي زاد الاهتمام بها مؤخرا تأثرت بالدراسة الشهيرة «لباشلار»، والتي ترجمها غالب هلسا»، فهو من أدخل المكان الأدبي حقل الدرس الأدبي العربي(٢)، على حين ترى غيداء شلاش(٣) في كتاب «الشعر العربي الحديث» للدكتور مناف منصور (١٩٧٨) أقدم وثيقة متخصصة لموضوع المكان في الشعر، مرجحة تأثره بكتاب «باشلار» قبل أن يترجم هلسا كتابه إلى العربية في العام ١٩٨٠م.

---

(١) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط ٥، ٢٠٠٠م، ص٣٦.

(٢) بنت علي الغبان، ميساء، المكان في شعر جميل بثينة:دراسة أدبية، مرجع سابق، ص ث.

(٣) انظر: شلاش، غيداء، المكان المصطلحات المقاربة له، مرجع سابق، ص٢٥١- ص٢٥٢.

المكان والفضاء:

على إثر خطى ترجمة غالب هلسا لعنوان كتاب باشلار[1]، ظهرت العديد من الدراسات التي تناولت الفرق بين مفهومي الفضاء والمكان، وكان الموقف منهما متفاوتا، ترى زوزو نصيرة مفهوم الفضاء المصطلح الأمثل لدراسة المكان، حيث سعة المفهوم مقارنة بالمكان باعتباره فضاء ممتدا يحتمل الانفتاح على فضاءات متعددة وامتدادات متشعبة متوازية ومتقاطعة عمودية وأفقية، ولكن في الوقت نفسه ترى فيه مكونا غير مكتمل كنظرية، فهو عبارة عن اجتهادات وقفت اتجاهه الكتابات الغربية نفسها حائرة، رغم سعة انتشاره في كتبهم وعنواناتها، تبعهم بتلك الحيرة العرب بحكم التثاقف، بدليل الخلط بينه وبين المكان في طيات كتبهم ودراساتهم، فكثيرا ما يتكئ مفسروه إلى مفهوم المكان أو إحدى مصطلحاته المتعلقة به، فالدراسات العربية الأدبية امتازت بولعها باستخدام مصطلح «المكان»، ومع ذلك فقد ورد الفضاء بوصفه مفهوما عند مجموعة من النقاد والدارسين العرب رغم ضآلة انتشاره على نحو ما هو في الدراسات الأدبية الغربية مقارنة بمصطلح المكان، وتذكر عديدا من الآراء حول ما سبق من رؤى نقدية، إلا أنها تشير إلى أنها وجدت بعض الدراسات العربية التي اتخذت من مفهوم «الفضاء» عنوانا لها، منها «شعرية الفضاء الروائي»، و«بنية الشكل الروائي»[2].

---

(١) تناولت عديد من الدراسات الإشارة إلى ذلك، انظر: نجمي، حسن، شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠، ص ٣٢، ونصيرة، زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مجلة كلية الآداب، جامعة محمد حنيفر – بسكرة، الجزائر، العدد ٦، ٢٠١٠ م، ص٥.

(٢) انظر: نصيرة، زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ١-١٤.

ولعل عنوان بحث زوزو نصيرة «إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر» يعبر عن الإشكالية في التمييز بين مصطلحي الفضاء والمكان والخلط بينهما، الأمر الذي يستدعي الوقوف على تعريف المصطلحين، وتناول الفروقات بينها. إلا أن الأمر ليس باليسير في إطار الحيرة المشار إليها في الفقرة السابقة، تقول كاتبة بحث «إشكالية الفضاء»: «إن الخائض في طريق «الفضاء» سائر في درب شائك، ووعر المسالك، وغير واضح المعالم.. وهذه أولى العقبات، فالدراسات حول مقولة الفضاء قليلة عند المنتجين الأوائل لها، أي الغرب، وما قدم لا يخرج عن كونه مجرد اجتهادات نظرية تخضع لوجهات نظر متباينة»[١].

إن تعريف الفضاء يتقاطع مع تعريف المكان الأدبي، فلعل تعريفات المكان الأدبي السابقة، تشكل بمجموعها مفهوم «الفضاء»، فالفضاء في جزء منه هو المكان المعالج في الإطار الإنساني، والذي يقدم فضاء للاحتمالات والدلالات والتخيلات، والمقترن بالنص الأدبي بشكله الفني، كما أنه المكان المتفاعل الحامل لكثير من الأبعاد الرمزية، والمقبوض عليه بواسطة الخيال، والمتشكل من الظروف النفسية والاجتماعية والبيئية التي يعيش فيها المبدع، فهو الصورة التي تتشكل من مجموع المكان والزمان.

والفضاء عند المراشدة هو مجموع كل ما سبق، فالفضاء عنده هو المتشكل من مجموع الزمان والمكان بكل المعطيات السابقة، يقول: «وإذا عدنا إلى النصوص الأدبية المدروسة في العالم العربي تحديدا لوجدنا تسويقا خاطئا للمفهومات، ربما نتج بأثر من سوء الترجمة كما حدث عند ترجمة الأديب غالب هلسا لمفهوم «غاستون باشلار» عن الفضاء فجاءت الترجمة عن النص الانكليزي، في حين أن كتاب «باشلار» باللغة الفرنسية، وبذلك وصل المفهوم لمصطلح الفضاء إلى الكتابات العربية على أنه «المكان» ولم يقف الحد عند ذلك، وإنما تضاعف الخطأ، مع العلم أن عنوان

---

(١) المرجع نفسه، ص ٢.

الكتاب الأصل الذي ألفّه باشلار هو (شعريّة الفضاء) وقصد به الدمج بين (الزمان والمكان)[1].

والمتعمق فيما كتب عن المكان الأدبي ومسمياته التي سيقت في الدراسات الأدبية والنقدية المختلفة، يلمس عدم الاستكانة إلى مسمى دون غيره، فلكل مسمى مريدوه، ومن هنا نفهم رفض «عبد المالك مرتاض» لمصطلح الفضاء وارتضائه لمصطلح «الحيز» بديلا عنه[2]، إلا أن النظرة إلى المكان الأدبي وأهميته للنص هو موضع اتفاق بغض النظر عن مسماه المستخدم، وإن ورود مصطلحات المكان بكثرة في دراسات القدماء وأعمالهم لم يتعد حدود المسميات المجردة عن الحضور الفاعل في ثنايا تلك الأعمال، يشير حبيب مؤنسي[3] إلى أن النظرة إلى المكان كانت تحكمها التابعية من خلال حصره في بعض المظاهر الثانوية، غير أن التطورات الهائلة التي نالت جميع مناحي الحياة في زمن العولمة، جعلت من هذه الروح الجديدة والجدة في النظرة إلى المكان أمرا مطلوبا، من خلال ما يعرف بالقراءة «الإشعاعية» التي تستفيد من المعارف المختلفة في خدمة المعاني التي يثيرها هذا المكان، يكون المكان فيها مركزا لا تابعا.

(١) لقاء حواري مع الناقد عبد الرحيم مراشدة حول كتابه (الفضاء الروائي: الرواية الأردنية أنموذجا)، جريدة الدستور، الأربعاء، ٧ أيار، ٢٠٠٣م.

(٢) انظر: نصيرة، زوزو، إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مرجع سابق، ص ٤.

(٣) انظر: مؤنسي، حبيب، فلسفة المكان في الشعر العربي: دراسة موضوعاتية جمالية، مرجع سابق، ص٨- ص٩.

الفصل الثاني

صور المكان وأبعاده الدلالية في شعر

عرار وحبيب الزيودي

تقديم

سبق الحديث في المبحث الثاني من فصل الكتاب الأول عن الفرق بين المكان بمفهومه المعجمي المجرد، وباعتباره فضاء ينفتح على كثير من الدلالات، إذ يُستقرأ المكان داخل العمل الأدبي وفق الاعتبار الأخير متصلا بالزمن، بجميع تفاعلاته، ولعل أبرز صور هذا الاستقراء هو الاستقراء النفسي لأثر المكان، وأبعاده الدلالية النفسية على مدار أزمنته المختلفة [١].

يميل بدر الرشيدي إلى الرأي بتداخل علاقات الزمان والمكان في جدلية أزلية رغم الفصل التنظيري بينهما، فكلاهما يؤثر ويتأثر بالآخر [٢].

وترى منصورية بنت عمارة أن المكان والإنسان يعتبران بعدين من أبعاد الزمان، فهي لا تراهما إلا بوصفهما موضوعا للتغيير [٣].

ويعتبر بول كلافال «إن للمكان سلطة، فضيق المكان أو اتساعه، انبساطه أو تساميه للعلو، شيوعه أو تعيين حدود له، طبيعته ومناخه، تداخله أو استقلال أجزائه... كلها أمور تغّير من شكل الصورة الحقيقية للمجتمع ومن ثم السلطة، أي إن للمكان تأثيرا

---

(١) يرى بدر الرشيدي في رسالته، صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف، مرجع سابق، ان ارتباط المكان بالزمن هو ارتباط حسي، وجمالي، ونفسي ص٣٩.

(٢) انظر: المرجع سابق، ص٣٧.

(٣) انظر: بن عمارة، منصورية، المكان في الشعر العربي القديم (من القرن ٥ هـ - نهاية القرن ٧ هـ)، مرجع سابق، ص١٠٦.

كبيرا على قيام السلطة، واستقلالها»[1]، ولعل «كلافال» هنا لم يتجاوز بالمكان معناه المعجمي، ولم يخرج مفهوم السلطة عن دلالاته السياسية المجردة، على أن مفهوم سلطة المكان ينفتح على أفق واسع، وفضاءات دلالية متعددة، فكما أن المكان هو الأرضية التي تقوم عليها سلطة الإنسان، فإن المكان نفسه يمارس سلطته على ساكنيه، فيترك أثرا نفسيا وجسديا على من يتصل به، وهذا الأثر المتبادل يأخذ بعدا إيجابيا أو سلبيا.

وعلى أساس ما سبق، سيتم تناول مجموعة من الأمكنة التي برزت جليّة في حياة الشاعرين، أحدهما أو كليهما معا، وصور ورودها التي تتيح الكشف عن كثير من الدلالات المضمرة فيها، والآثار النفسية والجسدية التي تتصل بها، أي تناول هذه الأمكنة متصلة بالزمن، وفق الثنائيات المضمرة الآتية: (الأمكنة الإيجابية، والأمكنة السلبية)، و(الأمكنة الأليفة، والأمكنة غير الأليفة).

(١) كلافال، بول، المكان والسلطة، ترجمة: د. عبد الأمير شمس الدين المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٠، ص ٦.

صورة المدينة ودلالاتها

تتصل صورة المدينة في الأدب غالبا بمعاني الموت، إذ ترد فيه المدينة صورة من صور الموت النفسي، ففي التراث شواهد على الفزع المديني، يأتي نفور ميسون بنت بحدل التي فزعت من المدينة وحنت إلى البادية، وأبي بشر بن الحارث المعروف «الحافي»، الذي هالته أسواق بغداد ففر إلى الصحراء حافيا، صورة من صور الهروب النفسي من الموت المديني والبحث عن الحياة في فضاء الريف والبادية[١].

يورد مختار غالي في كتابه «المدينة في الشعر العربي» كثيرا من صورها السلبية، يقول: «هذه إذن هي المدينة في عيون الشعراء، الرفض والنقمة والأسى على حياة مفروضة، وعلى الضياع في مدن الأشباح، ضياع، وغربة، ووحدة»[٢].

ويستقصي عبدالله رضوان الحضور الاجتماعي للمدينة في الشعر العربي فيرى أنها جسدت العديد من الصور السلبية: «فهي مدينة الغربة، والضياع، والغربة والوحدة، والخراب والحزن، والضجيج والموت، والازدحام، وبأنها حالة مصطنعة غير حقيقية تقوم على الطبقية، وهي نقيض الريف، وإنها لا تأتي إيجابياً إلا في صور محددة[٣]، ويرى إن هذا الشكل من التعامل الإيجابي مع المدينة، يبقى قليلا للغاية، إذا ما قيس بمختلف صور ورودها، فالمدينة في الغالب ترتبط بمواقف سلبية»[٤].

---

(١) انظر: غالي، مختار، المدينة في الشعر العربي، عالم المعرفة، ١٩٩٥، ص ٦-٧.

(٢) المرجع السابق، ص ٢٣.

(٣) ترد الصور السلبية المذكورة كعنوانات رئيسة في الفصل الأول (المدينة موقف اجتماعي) من كتاب عبدالله رضوان، المدينة في الشعر العربي الحديث، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٣م.

(٤) انظر: المرجع السابق، ص١٦٧.

غير أنها ترد بدلالة إيجابية وحالة تواصل أيضا، وقد تتجاوز إيجابية الدلالة في علاقتها مع الشاعر لتصل إلى حالة عشق خاصة، قد تكون غير مسبوقة معه[1].

وقد ظهرت المدينة في شعر عرار وحبيب بأشكال متفاوتة حملت معاني الألفة والوحشة بحسب المعطيات التي سيقت فيها، فحضور المدينة في شعريهما يأتي انعكاسا لحضورها في حياتيهما، ولذا فإن صور هذا الحضور قد تجلت بشكل كبير في ضوء الثنائيات السابقة، وسأتحدث عن صورة المدينة وفق مفهومين: المفهوم العام والمفهوم الخاص عند الشاعرين.

صورة المدينة بالمفهوم العام:

لا ترد المدينة عند عرار بالمفهوم العام، فهي ترد عنده دوما بصورتها الصريحة، إذا ما استثنينا بيته الذي يقول فيه[2]:

دعي المدينة لا يخدعْكِ باطِلُها

فزيفها بيّنٌ من غير منظار

والذي أرى في إشارته تلك إلى المدينة، إشارة إلى عمان، في ضوء تكرار ورودها عنده باسمها الصريح، وفي ضوء تشابه صورة المدينة السلبية في البيت السابق مع الصورة السلبية العامة التي رسمها لمدينة «عمان»، ولعل غياب الإشارة إلى المدينة بالمفهوم العام عنده يعود إلى ما تمت الإشارة إليه في الكتب الأولى التي استقصت شعره وحياته، وهي الروح الثورية المتأصلة عند عرار، والتي استمرت إلى آخر سني

(١) انظر: المرجع السابق، ص١١٧.

(٢) وهبي التل، ديوان عشيات وادي اليابس، تحقيق: د. زياد الزعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٩٨ م، ص ٢٦٦ .

حياته، ودفع جرّاءها الثمن سجنا ونفيا، وانحرافا معلنا إلى الخمر والنّور، فقد مال إلى صريح القول والمباشرة في التعبير عن رؤيته، فوردت عنده الأماكن بأسمائها الصريحة.

وإذا كانت المدينة ترد عند عرار على صورة واحدة (باسمها الصريح)، فهي ترد عند حبيب وفق رؤيتين: رؤية عامة للمدينة، ورؤية خاصة تتصل بمدينة بعينها، لعل المدينة وفق رؤيته العامة قد أسهمت - في وجه من وجوهها- في موته نفسيا، من خلال ما تبدو فيها من مظاهر سلبية، وهذا التأثير السلبي مارسه المكان المديني على حبيب في محطات كثيرة في حياته منذ اتصاله به، ولذا نلمس تذمره المتكرر من المدينة، فرغم أن المدينة بصورتيها السلبية والإيجابية قد احتملت امتدادات زمنية عند حبيب، إلا أن الامتداد الزمني لصورتها السلبية جاء عنده أكبر مما هو عليه الامتداد الزمني للصور الإيجابية، ما يشي بحالة قلق عامة كانت تطغى عليه تجاهها، ولعل هذا الطغيان للجانب السلبي على عالم المدينة هو الهم الأول والرئيس الذي تصدر المشهد الشعري المتصل بالمدينة عند حبيب، وفي ضوء ذلك عانى حبيب كثيرا مما يجد من تحقيق ذاتيته المفرطة التي أشار إليها عمر القيام[1]، حيث برزت المدينة بجورها قاضية على الطموح، وقاتلة للإبداع[2]:

تلوح لي من بعيدٍ
فأدخلها عاشقا
فتجمّدُ قلبي النساءُ
وأدخلها فاتحًا
فيسرق سيفي اللصوصُ

---

(١) القيام، عمر، ناي الراعي: نظرات في شعر حبيب الزيودي، دار البشير، عمان، ٢٠٠٠م، ص ٣٣.
(٢) الزيودي، حبيب، ناي الراعي، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢ م، ص ١٢.

ويخذلني الجبناءُ
وأدخلها شاعراً
فتبعثر شعري شوارعُها الصامتة
ولا شيء يُفرحُ
فالتيه يمضغ دربي
ويقتلني ظمأي...

المدينة تتصل عنده بأزمان لها دلالتها السلبية المضمرة غالبا، لعل الصورة السلبية للمدينة في المقطع السابق تعززالسوداوية القاتمة في نفس الشاعر تجاه المدينة، ولعل في بعثرة أشعاره هنا بعثرة لتحقيق الطموح في إثبات الحضور الشعري، والحضور الشخصي والثقافي في عالم المدينة، فيبدو لي أن حبيبا كان يرى في المدينة منطلقا ومفتاحا لنجاحه، وتذكرة سفر لتحقيق رؤاه وأفكاره وآماله التي لعله لم يرَ في القرية - رغم عشقه الكبير لها - أنها قادرة على تلبية ما أراد، ومن هنا جاء تعلقه الشديد بالمدينة كحاضنة لهذه الأماني، فالمدينة هنا تستهلك من يدخلها عاشقا محبا، تقضي على كل وسائل النجاح عنده، وتثير بلادة الإحساس فيه، وتجمد المشاعر فتحيل ساكنها من إنسان نشيط طموح، وإيجابي يملك الإرادة، إلى صيغة سلبية، فيصبح مجرد رقم في سراديبها، وفي ضوء اهتزاز القيم فيها، فإنّ حبيبا يصوّرها بصورة موحشة معتمة، تنشر الموت، والخراب على نحو أسطوري، يقول في مطلع القصيدة السابقة [1]:

ظلامُ المدينةِ يغتالُ كلَّ عصافير روحي
وكل النوافذ مغلقةٌ،
والظلام يفحُّ
فيفتح للعابثين جروحي

---

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ١١

ينظر الشاعر إلى المدينة باعتبارها محور عذاباته، ومهد غربته ووحدته، فهي بمثابة الصخرة التي تتحطم على جوانبها ملامح الأمل في سفينته الحياتية، فلا تخلف وراءها إلا معاني الموت والخراب والدمار، فالصور المكثفة لمعاني الموت وصوره المختلفة التي يعمد حبيب إلى رسمها تصبّ كلها في دائرة الموت النفسي (عصافير روحي)، فيحيلنا إلى صورة مشهديه سلبية، تتضمن إشارات مكانية متعددة، كل إشارة منها تحمل بعدا زمنيا ثانويا، يؤطرها زمن جمعي يعزز هذه الصورة السلبية، فنحن أمام الصور الفرعية التالية: مدينة يغلفها الظلام، وعملية اغتيال للروح فيجسد من ظلام المدينة كائناً يغتال البراءة والفرح في قلبه، وحركة ظلامية متحركة عزز الحركيّة فيها كلمة «يفح»، فيجسد من ظلامها كذلك أفعى تفحّ، تثير الرعب والخوف في نفسه، وجريح يتعرض للعبث بجروحه، فالمستعرض ذهنيا للوحات السابقة لابد أن يراها تسير عبر فترات زمنية تمتد أو تقصر، وهذه الأزمنة تنفتح على تجارب أو محطات أو مشاعر معينة عاشها الشاعر في عالم المدينة، وتعبر عن حالة قلق وخوف ويأس مرّ بها، عملت على قتل كل مظاهر الفرح والإحساس والطموح والأمن في نفسه، ولذا فإنه يصّرح بتربصها له[1]:

كأن المدينة قد خيطت منذ داهمتها كفني

فهي إنسان يهيئ للشاعر أسباب الموت، ويخيط له كفنه، ولذا فالمدينة شكلت مصدر اغتراب روحي له، تركت نفسه مكلومة مفككة، تفتقر إلى الاستقرار، فتنامى لديه الإحساس بالضياع، فرغم أنه ينتمي إليها وهي تنتمي إليه، إلا أنها لا تعترف به، فيبدو أن وشائج الاتصال بينهما شحيحة مهتزة[2]:

---

(١) المصدر السابق، ص ١٢٨.

(٢) الزيودي، حبيب، ديوان غيم على العالوك، منشورات المؤسسة الصحفية الرأي، ص ٧.

سدوم منّي أنا منها دمي دمها

وليس ما بيننا قربى ولا رحمُ

فهو يعشقها، بل ويعترف بانتمائه إليها، إلا إن عشقه لها يقترن بخلوها من منظومة القيم السلبية التي تفقدها صفاءها، وفي جانب آخر في تحقيق ذاته الشاعرة، فجاء موته متشظيا بين حب المكان، وتحقيق الذات، فالمدينة تجاهلته حتى انهكته، وقضت على طموحه وتطلعاته، فهو لا يرى فيها إلا نماذج تائهة لأناس ضائعين منهكين، يقول [(١)]:

أدمنت في عينك حمى تلفحني

وتاريخي مع المحراثِ

ما زالت عيون أبي تحدّق في السماء الموصدة

وأنا أحدق بين أرصفة المدينةِ

والوجوه المجهدة

فالشاعر في سبيل إبراز صورة الإنهاك التي اعترته في بيئة المدينة فإنه يرسم صورة مناقضة تماما وهي صورة والده، فعيون أبيه تتطلع إلى السماء بدلالاته على علو آماله، بينما جاءت صورته مناقضة تماما فعيونه تنظر إلى الأسفل، ولعل الشاعر قصد بذلك تراجع الطموح والأمل عنده، بل هو ينظر إلى الأرصفة التي لعلها تتصل ذهنيا بالتشرد، فهي ملجأ التائهين والمشردين، فالشاعر لم تخف عنده حدة الطموح فقط، بل هو يعيش حالة توهان فيها، فهنا يستحضر ذهنيا صورة جميلة لوالده وهو يتأمل السماء آملا بقدوم المطر، ولعل تحديقه بالسماء يحمل دلالة علو الهمة والطموح والأمل، والتي تتناقض مع صورة واقع الشاعر الذي ينظر إلى الأسفل حيث الأرصفة، والوجوه المجهدة، وفي

---

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٢٩-٣٠.

ذلك إشارة إلى انحطاط الهمة، فهو في صراع داخلي بين ما تجذّر في نفسه واستقر، وبين ما يسعى إليه من تحقيق الذات. فهو لم يلمس منها إلا الصد ولم يرَ منها إلا السواد[1]:

كل شيء داخل السرداب أسودْ
السراديب هنا تمتدُّ
في الأسواق
في القاعات
في كل مكانْ
لا أرى إلا سواداً في سواد

حبيب يوظف اللون الأسود بدلالاته على الظلمة والخوف والعتمة ليعبر عن حالة الضيق التي تعتريه في المدينة، فالسواد في كل مكان من الأماكن في المدينة، حيث الأسواق، والقاعات، والسراديب، هو يعيش حالة غربة داخل مجتمعه المديني، وقد تنامت عذابات نفسه فيها إلى حد غير مسبوق، جعلته يتحول إلى الصراخ بأعلى صوته في وجه المدينة مستنكرا، ومعبراً عن ضيقه بالأجواء الخانقة التي فرضتها عليه [2]:

ستعرف هذي المدينة
بعد ثلاثين أغنية، وثمانين صيفا، وألف خريفْ
ستعرف أبوابها وشوارعها
شارعٌ شارعٌ
ورصيف رصيفْ
بأن القصائد ما خذلت دمها عندما خذلتها السيوفْ

---

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٤٤.

(٢) المصدر السابق، ص ١٢٤-١٢٥.

...ولا تنكرينا

فإن البلاد التي تنكر الشعراء تموتْ.

لعله في حديثه عن الشعراء هنا، واستخدامه الجمع (تنكرينا) يومئ إلى شاعريته، ولعل (نا) الجمع جاءت دلالة على كثرة هذا الإنكار، أو قد تشير إلى (الأنا) المتضخمة عنده، فنلمح إشارة مضمرة إلى تفوقه الشعري والإنساني، حيث ترد الإشارة إلى التفوق الشعري في قوله (لا تنكرينا، فإن البلاد التي تنكر الشعراء تموت) ويبرز الجانب الإنساني في الوفاء لها (بأن القصائد ما خذلت دمها عندما خذلتها السيوف).

السكون على أواخر القوافي الداخلية يحمل أبعادا سكونية تحيل الشاعر جثة هامدة في المدينة، وتوظيف الأعداد بالشكل التصاعدي إضافة إلى استخدام التكرار في الأسماء (شارع، رصيف)، والأفعال (خذلت، تنكر) هو ما عزز الموسيقى الداخلية في المقطع الشعري وعمّقها بما يتلاءم مع عمق المعاناة، الشاعر هنا يحرص أشد الحرص على أن تعي المدينة جنايتها بحقه لذا هو يركز على التفاصيل الدقيقة فيها، فحبيب تتملكه رغبة جارفة في أن يوصل صوته لكل جزء في المدينة وبالتالي، فإن كل شارع وكل رصيف وكل باب سيدرك أهمية الشعر في المحافظة على صورة المدينة، ولعلّ الشاعر هنا يعبر عن قناعة داخلية تتمحور حول ضرورة الاحتفاء بالشعر، وبالتالي به، فحبيب يرى أن المدينة لم تمنحه الفرصة التي يستحقها، ولذلك يطلب منها أن لا تنكره، فهو يعاني في ثناياها حالة من التجاهل والإقصاء والتهميش، فهي لا تلتفت إليه، لذا يتعمق عنده الإحساس بالمرارة وفقدان الذات، فيطلق صرخته تلك (لا تنكرينا..) منهيا صرخته بكلمة موت، فصرخته تلك تتمحور كلها حول الهروب من الموت.

وقد يتصل قلقه، كما يراه القيام كذلك بهاجس المرأة، التي هي سر الأسرار في شعره[1]، فعدم تحقيق آماله في إشباع نهمه المتصل بوجود المرأة في حياته، ربما يكون وراء هذا القلق من عالم المدينة، وهو نهم قد يصل إلى حب المرأة بأبعادها «الإيروسية»، التي يشير إليها زياد الزعبي بقوله «...[تتميز] قصائد حبيب الزيودي بميلها الفطري إلى التحديق في الذات وتأملها في إيقاعات رومانسية تتمحور حول استقصاء صور الطفولة البدوية–الريفية ومتعلقاتها الرعوية، والدوران المفرط حد النشوة والإعياء حول موضوع المرأة بتجلياتها الإيروسية الحادة..» [2]، ولعلي هنا أؤيد بدرجة كبيرة ما ذهب إليه عمر القيام في كون المرأة هي سر المكان والزمان عند حبيب، وإن كنت أرى أن هناك أسرارا أخرى تشترك مع المرأة في ذلك، لعل من أهمها تحقيق الذات من خلال إثبات تفوق ابن الريف والقرية وإبراز هذا الحضور في عالم المدينة، ويبدو أن هذا الإلحاح على إبراز حضوره في عالم المدينة هو من هذ الباب، ثم هناك المحبة الصادقة للمكان الأردني وهي سمة جبل عليها ابن القرية الأردنية عموما.

وفي المجمل، فإن المدينة بمفهومها العام هي خصوصية تفرد بها حبيب عن عرار الذي اقتصر عنده الحضور المديني على الصيغة الصريحة، ولعل الشاعرية التي تنطوي عليها شخصيته هي ما حدته لاستلهام المدينة وفق الصيغة الواقعية الخاصة، وأيضا الصيغة العامة التي تحتمل كثيرا من الأبعاد المضمرة، والتي لعلها تشكّل فضاءً أرحب لبث رؤاه المكانية.

---

(١) القيام، عمر، ناي الراعي، مرجع سابق، ص١١.

(٢) الزعبي، د. زياد، قلق الشاعر..ألق الشعر: قراءة في شعر حبيب الزيودي، منتدى عبد الحميد شومان الثقافي، انظر: عوض، سميرة، حبيب الزيودي: ناي بلاده، جريدة القدس العربي، العدد ٧٢٧٢، ١/ ١١/ ٢٠١٢م.

صورة المدينة بالمفهوم الخاص:

المدينة بالمفهوم الخاص جاءت موزعة عند الشاعرين بين الصورة الإيجابية والصورة السلبية في المدن الآتية:

عمان:

جاء إفراد عمان عن بقية المدن لاعتبار مساحة حضورها عند الشاعرين، فقد حازت حيزا كبيرا في شعريهما، ولأهميتها ماضيا وحاضرا بوصفها عاصمة البلاد، ومركزها السياسي.

وإذا كانت صورة عمان عند حبيب هي صورة لحالة تقابلية بين موقفين، التناسي السلبي من المكان، والتواصل الإيجابي من الشاعر[١]، فقد تراوحت صورتها عند عرار بين صورة المكان السلبي السوداوي، الذي يتعرض للهجوم والنقد اللاذع من قبل الشاعر حينا، وبين المكان المحبب، المعشوق من قبل الشاعر حينا آخر، وإن طغت الصورة الأولى، بحيث شكلت سمة شعرية عنده، فعرار سبق حبيباً بالإشارة إلى موقف المدينة السلبي تجاهه إلا أن عراراً قد تمرد على سلطتها، ولم يخضع لها، فظهر بصورة المتمرد الثائر عليها، الراغب في هجرها على سبيل المجاز والحقيقة، بينما خضع حبيب إلى هذه السلطة ولم يأتِ تمرده عليها إلا في الإطار الشعري، يقول عرار[٢]:

الحمد لله ليستْ مصرُ لي وطنا

و أشكر الله أني لستُ عماني

---

(١)رضوان، عبدالله، المدينة في شعرالعربي، مرجع سابق، ص ١٢١.

(٢)عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٤٠٩.

فعمان كثيرا ما اتصلت بمشاهد كئيبة عند عرار، جعلته يكرر نقده لها، ولعل هذا النقد يأتي، لخروجها عن ما هو أصل وموروث ومريح للنفس، في ضوء محبته لها، وحرصه على صفائها، يشير محمود عبيدات إلى أن نقمة عرار على عمان تنطلق من تحول الوجه الاجتماعي للمدينة إلى الوجه السياسي، حيث ليس فقط التمرد على القيم ونصر المحتاج، بل والتمرد على أعظم قيمة إنسانية وهي الوفاء [١]، فعمان وفق صورتها الرسمية تضيق بأمثاله ومجتمعها لا يقبله، لأنه يفسد ما درج عليه نفر من أهلها، فيجسد من عمان إنسانا يضيق بتصرفات الشاعر فيدفعه إلى المغادرة ولذا يرحل عنها كلما سنحت له الفرصة، طلبا لتحقيق أمنه النفسي [٢]:

عمان ضاقت بي، وقد جئتكم

أنتجع الآمال في مأدبا

فكما ضاقت عمان به فهو يضيق بها، فقد كانت «أثقل من جبل أحد على صدر عرار، حيث هي موئل للسعالي والأفاعي، وشعره يعج بمقت عمان وازدراء فئة فيها أذاقته أنماطا من الترويع والتلويع»[٣]، فالمدينة في صورتها السابقة تبعث حزنًا، ورهبةً للإنسان العادي، فكيف إذا ما اتصل ذلك بنفس شاعرة مشاعرها رقيقة [٤]، وسبب نظرته السلبية تلك إلى المكان لا يعود للمكان نفسه، فعمان تحضر عنده صيغة إيجابية كما سنرى، بل يعود لنفر من ساكنيها، هم من صبغ أهلها بصورة السواد[٥]:

---

(١) عبيدات، محمود، سيرة الشاعر المناضل مصطفى وهبي التل (عرار)، وزارة الثقافة، ١٩٩٦، ص ٢٧١.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ١٢٩.

(٣) الملثم، البدوي، عرار شاعر الأردن، دار القلم، ١٩٨٠م، ص ٣٠٨.

(٤) القيام، عمر، ناي الراعي، مرجع سابق، ص ٧٤-٧٦.

(٥) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ١٦٢.

لـو أن «عمـان» أهــلوها بنـو وطنـي

إذاً لهــذا الــذي يلــقاه لالتعجــوا

إذاً علـى نـول «غنـدي» يـوم أرهَقَـهُ

طُغيـان مسـتعمري أوطانـه نسـجوا

هؤلاء النفر من سكان عمان لا يصدرون عن أي اهتمام لحال المكان، ولا يهمهم من أمره إلا بقدر ما يستفيدون منه، وهم من يثيرون حفيظة الشاعر واشمئزازه، ولعل هذه النظرة الساخطة هي نتاج تلك الحقبة التاريخية، التي فرض فيها المستعمر الأجنبي وجوده على جل الأقطار العربي ومنها الأردن.

ومن هنا نظر عرار إلى المدينة «عمان» المكان الأبرز في موته النفسي نظرة تشاؤمية ساخطة، برزت فيها «عمان» باعتبارها الجانب المظلم للمكان الأردني، فيشير يعقوب العودات أن شعره يعج بالتطير والتشاؤم [1]،فعمان هي معقل الزيف والباطل عنده، يقول[2]:

دعْ عمـــــان يُســــكرها الـــــ

ـــــرياء الوقـــــح والكــــذب

والصورة الاستعارية هنا صورة تُفقد عمان أي اتصال بروح الأصالة، بأثر من هؤلاء النفر الطامعين، تصبح فيها عمان امرأة نشوتها وحياتها في الرياء والكذب، وهو ليس أي رياء، بل الرياء الوقح المكشوف، ، فهي سكرى بقيمها السلبية، ولعلّه أراد في إشارته إلى السُّكر أن يحمّلها بعدين: بعد الغفلة، فهي سكرى لا تعي المخاطر التي تدور حولها، والعبث الذي يمارسه المستعمر وأرباب المصالح، و الضرر الذي تشكّله على الصورة

---

(١) الملثم، البدوي، عرار شاعر الأردن، مرجع سابق، ص ٢٧١.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ١٢٣.

الصافية للمدن والقرى الأردنية، والبعد الآخر هو الرضا، فثلة من أناسها المرابين والجشعين والمتسلقين مستفيدون من الصورة السلبية التي هي عليها، فهي بيئة خصبة لأنشطتهم الاستغلالية.

ولا يقف عرار في نقده لعمان على أولئك النفر من الدخلاء، بل يتعرّض لكثير من القيم السلبية التي صُبغت فيها بأثر من هؤلاء، فيراها تقوم على قيم سلبية زائفة، فعرار يعيش في المدينة اغترابا من أوسع أبوابه، فعمان لا تنشر إلا الظلام [1]:

فأبعـدْ بعمـانَ دارا مـا تجاوزهـا

والشمس ضيحانةٌ في غيرها دُجُج

ففي حين غيرها من الأمكنة تنعم بالضياء والنور، فهي تعيش عتمة شاملة، في إشارة إلى الجو النفسي الكئيب الذي فرضته عليه، فهو يصدر عن نفس عليلة في إطار المكان المديني، ولذا هو لا يرى فيها دارا للإقامة والاستقرار. فهي ترد عنده صورة «للمدينة الظلام»، فعمان وجه سلبي نقيض للوجه الإيجابي للمدن الأردنية الأخرى، فهي صورة للمحتل، وهو ما يخلخل إيمانه بها، يخاطبها عرار قائلا [2]:

عمـان يـا بابـل يـا قريـة

قـد كفـر الـدّهر فصـرتِ بلـد

...بالأمس ما كنتِ التي تُرتجى

للأمـر هـل نرجـوك للأمـر غـد؟

(١) المصدر السابق، ص ١٦٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٢٢١-٢٢٢.

ولعل مصدر غربته في المدينة هو في بعدها السياسي، كونها المكان الذي تبرز فيه سلطة المستعمر، فيهاجمها بأسلوب ساخر، يتناص فيه مع المثل الشعبي (علمك بعمان قرية) في إشارة لتحولها عن وجهها الأصلي، ويبدو أن وجه عمان السياسي باعتبارها عاصمة البلاد هو ما جعله ينظر إليها هذه النظرة، فعمان تمثل موتا يوميا متكررا له، تسوطه بسياط العذاب، وتثير توتره وقلقه وخوفه طالما يرى فيها ما يؤكد حقيقة وقوع بلاده تحت سيطرة الآخرين، وطالما يرى فيها هؤلاء النفر من الدخلاء والفاسدين، ولذا هو يهاجمها دوما، فضيق عرار من عمان يجعله يتناسى أي صوره جميلة لها في الماضي، فقد طغت صورتها السلبية في الحاضر على صورتها الماضوية كلها بخيرها وشرها، والبيت الثاني يشير إلى صورة سلبية ممتدة، فامتداد حالة الخوف للشاعر في ظل المدينة في الماضي (بالأمس) إلى الحاضر والمستقبل (غد) يشير إلى الحالة السلبية التي مثّلتها عمان على الدوام، وإن كنت أرى أن صورة الماضي السلبية قد وردت في ضوء حالة الضيق النفسي الكبير الذي يعانيه الشاعر في الزمن الحاضر، ولعل البيت نفسه يوضح سبب الصورة السلبية التي تحضر فيها عمان، فالسبب هو وقوعها تحت سلطة المستعمر آنذاك.

يعرض عبد القادر الرباعي رأي أحمد المصلح الذي يرى أن المكان المديني (الذكوري) شكل لعرار مكان غربة ونفي على الدوام، لذا انحاز عنه إلى الطبيعة التي رأى فيها الرحم الأمومي [١].

إذاً عمان بالنسبة لعرار هي صورة المستعمرين والمرابين والدخلاء، لأنها تتصل بزمن برزت فيه سطوة هؤلاء، فقد كانت البلاد تعيش ظروف سياسية صعبة في ظل سلطة الانتداب، لذا وقف موقفا مناوئا منها، يُنبئ بعدم إلف للمدينة.

---

(١) انظر: الرباعي، عبدالقادر، عرار الرؤيا والفن، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٢، ص٢٦.

يورد صاحب كتاب «سيرة المناضل مصفى وهبي التل»[١] أسبابا كثيرة للنفور من المدينة، والصورة السلبية السابقة لعمان تتصل بنفر من الناس المرائين الخانعين الذين يتركزون فيها، فيخلخلون صفاءها، حتى صبغوها بتلك الصبغة السلبية، وموت الشاعر النفسي لا يرتبط بالمكان نفسه، بل بما يمثله المكان وساكنوه، وما تدور في أرجائه من سلبيات، تنعكس عليه، وبالتالي فعرار في الحقيقة يهوى المدينة «عمان»، فهو حتى في ابتعاده عنها والضيق منها ومن أناسها إلا أنه يهواها ويحن إليها:

لولا الهوى لم أُرق دمعا على طلل

ولا حننتُ إلى أطلال عمان[٢]

كما تأمَّك سفح من منى

تأمَّ هذا الشيخ في عمان سفح[٣]

وهروبه منها هو هروب المحب، المشفق عليها من الصورة القاتمة المشوهة، فالمدينة عمان هي جزء من المكان الأردني الكبير الذي أحبه حباً جماً، حتى اتّهم بالإقليمية [٤]، فهو لا يقبل بالجنة بديلاً عنه، فالمكان لا يمثل له حياة فقط، بل هو الحياة نفسها[٥]:

يقول عبود: جناتُ النعيم على

أبوابها حارس يدعوه رضوانا

(١) انظر: عبيدات، محمود، سيرة المناضل مصفى وهبي التل، مرجع سابق، ص ٢٦٨-٢٧٢.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٤٠٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١٧٣.

(٤) الملثم، البدوي، عرار شاعر الأردن، مرجع سابق، ص ٧.

(٥) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٣٧٢-٣٧٣.

إلى أن يقول:

وقـل معـي بلسـان غيـرِ ذي عـوج

لا كنـت يـا جنـة الفـردوس مأوانـا

فهو في إطار نظرته العامة إلى الوطن، يبرز عمان بصورة جميلة، تخالف فيها الصورة العامة السلبية التي بـرزت فيهـا، فعـرار كحـال حبيـب يحب وطنه قطعـة واحـدة دونمـا تجزئة: مدنه، وقراه، وبواديه، وأريافه، فهـو يحـب:عمـان باعتبارهـا أرضـا أردنيـة، لكنـه يكره صور الفساد فيها، ونفر من ناسـها المتسـلطين علـى رقـاب العبـاد مـن المسـتعمرين والدخلاء، فكيف لا يحبها؟، وهي بقعـة «أردنّـه» الـذي أحـب؟ فـلا فـرق بينهـا وبـين أي منطقة أخرى من ربوع بلده، يقول[١]:

إنّ في «الحمّــر» عــن «وِجٍّ» غنــى

«وبزيــزاء» مــن «الروحــاء» روح

وكمـا تأمَّــك سفــحٌ مـن «منـى»

تـأمَّ هـذا الشيـخ في «عمـان» سفـح

فعمان تحمل من علامات الجمال ما تحمله مـدن الأردن وأريافه الأخـرى، فجـآذر عمان قادرة علـى تحريـك مشـاعر عـرار، كمـا حركتـه جـآذر السـلط ووادي الشـتا، يقـول مخاطبا ابنه «وصفي»[٢]:

قـالوا المشـيب عـلا قـذا لَـكَ والشَّـباب قضـى ديونـه

وأبــوك يــا«وصــفي» قضــت أشــواقه ونعــى حنينــه

والوجــدُ لــم يتــرك بــه أثــرا لــه إلا غضــونه

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر السابق، ص ١٧٢-١٧٣.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٤٢-٤٤٣.

«فشـــروا» لسـوف يظـلّ هــذا الـرأس معتمـرا جنونـه

مـــا ظـــلَّ في وادي الشـــتا والســـلط لـــلآرام عينـــه

وجـــآذر السفحـــين في عمـــان ليســـتْ بالضـــنينة

تتصل صورة عمان هنا بالصورة الغزلية التي اعتدنا أن نراها عند عرار في مظاهر الطبيعة الجميلة وفي القرى الصافية، والصورة الجميلة التي رسمها الشاعر لعمان والمناطق الأخرى، كالسلط ووادي الشتا هي سبب بقاء عرار على صورته الثورية (لسوف يظل..ما ظل)، إذن عمان كغيرها من مناطق الوطن الجميل الأخرى ملهمة للشاعر، لكن هذه الصورة غالبا هي وليدة فترة زمنية، ولحظات شعورية تمكن فيها عرار من تجاوز الجو الكئيب الذي رسخته عمان وأهلها في نفسه، وهذه الصورة تتكرر مرة أخرى في قوله [(١)]:

فابلغ مهى السفح من «عمان» إن

مـصر الجديـدة أعيـاهُنّ إسلاسـي

فـربّ رسٍّ مـــن الحُمّـى يعـــاودني

لمّـا تـذكرت في «عمـان» جُلّاسـي

هو يتعلق بعمان وتعلقه لا يتصل بالمرأة فقط (مهى السفح) بل يتصل كذلك بأصدقائه هناك، ولعله هنا تعلق بأثر من غربته عن بلده وهو في مصر.

أما حبيب فترد عنده «عمان» صورة سلبية في الغالب، فهي لم تخرج عن الصورة السلبية التي طغت على المدينة في شكلها العام، فقد تناهشته بنكرانها وصدها وتجاهلها، فأثقلت جراحه النفسية، حتى تركته قلقا متعبا تائها، فقضت على آمال نفسه وطموحاتها،

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٨٢.

فلم يعد بإمكانه في ضوء مواته النفسي تحقيق أحلامه، فواقع الحال يجعل من تحقيقها أمرا صعب المنال، فحبيب يدخل المدينة ظمئـًا لتحقيق طموحاته، إلا أن طموحاته التي لم يستطع تحقيقها في جو المدينة هي ما تقتل نفسيته وتحيله قلقـًا بعد أمن، وتعاسةً بعد فرح، وتيهـًا بعد هدى، فهو لم يستطع تحقيق ما صبت له نفسه وما علت إليه همته من تحقيق ذاته الشاعرة، وذاته التوّاقة لتحقيق المجد، وذاته العاشقة للمرأة التي أشار لها عمر القيام، فعمان لا تمد لحبيب يد الاعتراف بموهبته وتحقيق ذاته، فالمدينة مكان الخيبة، وهي التي قضت على طموحاته عبر الزمن الذي عاشه فيها، فكانت قصيدة «المدينة» التي افتتح بها ديوانه الأول «تشير بانكشاف بالغ إلى فداحة الخيبة التي جر الزيودي أذيالها، بعد مجيئه [إليها]» (1)، فهي لا تعيره أدنى اهتمام، ولا تسمع لنداءاته لها، رغم تأكيده على محبته لها (2):

مسافر.. ما احتواني شارع.. تعِبٌ تناهشتني بعمان المحطّاتُ.

...

تعطلت في طريق التيه بوصلتي فضيعتني بدربي الاتجاهاتُ

يعتمد الشاعر في النص السابق تقنية الفراغ (..) وسيلة إضافية تسهم في رسم إحساس التيه والضياع في عالم المدينة، إذ نراه يقسم الكلام إلى أقسام تجذر تقسيمه الداخلي، ففي المشهد الشعري، صورة لجثة هامدة تتعرض لنهش متكرر يحيلها أجزاء متقطعة، فالمشهد يؤدي وظيفة دلالية تدور حول فقد الشاعر للأمن النفسي، وعدم

---

(1) القيام، عمر، نظرات في شعر حبيب الزيودي، مرجع سابق، ص٦٩.

(2) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ١٧-١٨.

الانسجام خارج البيئة الرعوية التي ينتمي إليها، فهي لا تسمع حبيبا رغم شغفه بها، وتُريه كثيرا من علامات الموت النفسي[1]:

صحراء، أصرخ في ساحاتها ثملاً

مـن الضـياع فترتـد النـداءاتُ

أكـاد ألمـحُ في كثبانهـا كفـني

للموت في وجهها الضاري علاماتُ

نـرى حبيب يجسـد مـن المدينـة وحشـا ضـاريا، وهـذا الانزيـاح في صـورة المدينـة يُستحضر ذهنيا صورا متعددة من صور الموت التي واجهها الشاعر فيها، والتي أحالته ثملاً لا من الخمر، بل مما تعرض إليه مـن احباطات، والصـراخ هنا يشي بالمحاولات المتكررة لإيصال صوته، لكنه صراخ الصحراء الذي لا يجد له سامعا، وإذا كان حبيب يعتمد التلميح في المقطع السابق، فإنّه يصرح في مواضع أخرى عن هذه الآمال[2]:

بينـي وبينـك يـا آمـالُ أوديـة

مـن الرمـال وأحلامـي بعيـداتُ

ويقول في بيت آخر في القصيدة [3]:

حدّق بـوجهي تـرى الآمـالَ ذاويـةً

فلـو تكلّمـت خـانتني العبـاراتُ

---

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ١٨.

(٢) المصدر السابق، ص ١٨.

(٣) المصدر السابق، ص ١٨.

وربما تكثيف ألفاظ من مثل (بعيدات، وأودية، والرمال، وخانتني، وذاوية) تشير بشكل واضح إلى حالة الإحباط التي واجهها في عالم المدينة.

ففي صورتها المتجاهلة السلبية، تبرز «عمان» عند الشاعر حبيب بشكلها الذي يصد محبيه، فلا يمنحهم الأمل الذي يتوقعونه، وهذا الشكل المديني يشير له عبدالله رضوان في كتابه «المدينة في الشعر العربي الحديث»، حيث يرى هذا الشكل ضمن الصيغ التي تعامل شعراء الأردن فيها مع المدينة «عمان»[1]، فالصورة السلبية «لعمان» في بعض قصائده الشعرية تعود إلى عدم تجاوبها مع هذا العشق، فهي تصده رغم عشقه البالغ لها، فيتمنى أن تقابل ودّه ودّا، وحبّه حبا[2]:

ياليت عمان قد مدّت إليّ يدا

بعد الفراق فإني قد بسطت يدي

أو ليت عمان بعد الصدّ تسمعني

فقد وهى بالهوى من بعدها جلدي

النص السابق يقوم على التمني، فالشاعر يكرر صيغة التمني مرتين ‹ليت›، والتمني يكون لشيء يستحيل أو يبعُد حصوله، فهي هنا تذيقه صنوفا من الهجران والتجاهل تجعله يفقد الأمل في احتوائه وإنصافه في عالمها، فيلجأ للتمني، والمقطع الشعري ينتهي بصورة من صور الحديث مع الآخر، أو مع النفس فيبين أنه يحبها فلما تفعل به هذا؟، فكأنه هنا ينفي أي مسوغ لأن يُقابل بمثل هذا الصدود، وهذه الصورة من عدم الاحتفاء به.

حبيب في الفقرة السابقة يشير إلى عدم انسجام بينه وبين مجتمع المدينة، وغياب الانسجام مرده المدينة نفسها، مما استدعاه إلى توظيف التمني (يا ليت) بل والإكثار

(١) انظر: رضوان، عبدالله، المدينة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٢٠.

(٢) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٨١.

منه، علّه يعيش حالة من التساوق مع المكان، فهي لا تُمحى من ذاكرته، هو ملتصق بها، فيستخدم الجناس في (هوى، والهوى) لبيان أن صبره كاد يذوب، فهو يحب «عمان المدينة»، بل ويتعلق بها، فيعلن عن هذا الحب، ويؤكده، ويصور نمو حبها في قلبه بالنبتة التي تنمو وتزدهر [1]:

وتبرعمت عمان في قلبي قرنفلةً
فيا الأرض التي أحببتها
إني أحبك في سكون الليل
في همس النسائم
في انتعاش الزعفرانْ

ويقول[2]:

تسكب عمان فتنتها في المساء
فتملؤنا أنجما ونساءً

والشاعر حتى في إبراز عمان بصورة محببة مرغوبة حينا، إلا أن هناك ما يشير إلى أنها قد أذاقته أنواعًا من العذاب في الماضي، وأنه كان في مرحلة ما هشيما فيها [3]:

لملمت أحزاني عن الدّرب القديم

حبيب هنا يلملم أحزان الماضي، ماضيه القريب فيها، ما يشي بمعاناة سابقة، فالفعل المضارع (يلملم) يحمل دلالة في إطار النص، فاللملمة لا تكون إلا للشيء

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ١٥.
(٢) المصدر السابق، ص ٢٧٥.
(٣) المصدر سابق، ص١٥.

المبعثر المتناثر، أحزان حبيب إذن كثيرة ومتناثرة في أروقة المدينة وفي ساحاتها، لكن الشاعر لا يملك أمام محبته لها كمدينة من تراب وطنه الحبيب، وأمام طموحاته فيها إلا أن يلملم أحزانه، وأي لحظة قبول واحتواء له منها هي لحظة فرح عارم، تتبرعم فيها عمان بروحه صورة مؤنسة، بل يتملكه شعور السيطرة على العالم كله إذا ما لفّ زنده حول خصرها أو طبع قبلة على فمها [1]:

أحتلُّ نصف الأرض حين ألفُّ زندي حول خصرك

ثم يسقط نصفها الثاني على شفتي بعد القبلة الأولى

فهو يشبّه عمان بالفتاة الجميلة التي يخالج من ينال حبها ورضاها شعور بامتلاك الأرض كلها، وحبيب يعشق المدينة عمان إلى حد كبير، لعله في محبته لها يفوق عرارا، فحبيب يحضر شعرا بصورة المتعلق بعمان، لكنها هي من تصده، على عكس عرار الذي برز بصورة الكاره لها، والراغب بهجرها

ومما تقدم، فإن عرارا وحبيبا قد خضعا لسلطة المدينة «عمان» بصورتها السلبية، فتركت آثارها في نفسيهما على نحو ما، غير أن هذه الصورة السلبية لم تثنِ حبيبا عن تعلقه بها، على عكس ما نجد عند عرار[2]:

الله يعلم أني ما نكثت لها

عهدا ولا فارقت روحي ولا خَلَدي

(١) المصدر السابق، ص ١٦.

(٢) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٨١.

المدن الأردنية الأخرى:

يأتي حضور المدن الأردنية عند عرار خافتا في مقابل حضور القرية والريف، بينما يتعدد ذكر المدن الأردنية عند حبيب شعرا، فيرد ذكر عمان، ومأدبا، والسلط، ومعان، وإربد، والزرقاء، ولعل هذا الأمر يرجع إلى أمور طبيعية تتصل بالتطور الحضاري، فقد كانت الدولة الأردنية في مراحل نشأتها الأولى، فلم يكن لها من المدن سوى عمان، وإن كان من وجود لمدن أخرى مثل إربد، ومعان، فقد كانت ذات طابع قروي تنتمي للريف أكثر ما تنتمي للمدينة، وقد تعرض عرار شعرا لكثير من المدن التي وردت عند حبيب إلا أن ذلك كان في شكلها القروي الريفي المشار إليه.

وباستثناء عمان التي وردت عنده صيغة إيجابية وسلبية، فقد وردت عنده مدن الوطن الأخرى صيغة إيجابية دوما، فنلمس عشقه لمدينة «معان» في الصورة الجميلة التي رسمها لها، فهو يرسم صورة صباحية محببة مليئة بالدفء، حيث رائحة قهوة الصباح، وحيوية الناس وهم يسيرون إلى أعمالهم، تتقاطع فيها مع صورة القرية فيراها لجمالها فتاة جميلة يزين الكحل عيونها جمالا على جمال، فيوظف ألفاظا تعجّ بالحيوية مثل:مكحلة، ونشوة، وتفيق، ومنتشين، ورائحة البن، وتصعد، والضحى [1]:

رأيت (معانَ) مكَحّلةً في الضحى البكرِ
والبدوُ في نشوةٍ يحمسون على النار قهوتهم
فتفيق المدينةُ،
والناس يمشون عبر ممراتها منتشينَ
ورائحةُ البُنِّ تصعدُ عبرَ النوافذِ

---

(١) المصدر السابق، ص ١٤٨.

ويخاطب مأدبا[1]:

أقبلـت نحـوكِ مهمــومـًا تطـاردني

مـن السـراديب أشبـاحٌ وأصـوات

لم يبق في الدار لي ركـن ولا حجـر

ووزعتنـي علـى الـريح الـولاءاتُ

هذا إلى الفرس قد سـارت ركائبـه

وذاك للــروم، قادتــه الوســـاطاتُ

يــا أردنـــيات أشـــلائي مبعثـــرة

فمـــن تلملمـــني.. يـــا أردنيـــاتُ

فيصـورها مـوئلا مـن أجـواء المدينـة السـلبية، فالشـاعر يتنـامى إحساسـه بـالقلق مع إحساسه بالألم على المكان، فيبحث عن فضاء يمنح روحه السكينة، فهو يعاني أزمة مع أجواء المدينة الفكرية الخانقة (سراديب، أشباح، أصوات) ولعل الشاعر في البيت الثاني يقصد التشتت الفكري والثقافي الذي تخلفه المدينة في ساكنيها بحيث يبرز فيها الإنسان ضائعا غير منتمٍ لمبدأ أو هدف، وضياع الإنسان هو ضياع معنوي للمكان، فيرى الشاعر أن المكان نتيجة ذلك قد توزع مع توزع فكر ساكنيه، أو لعله يشير إلى التبعيّة السياسية للأجنبي.

---

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٢٠.

المدينة العربية:

حضور المدينة العربية في شعر عرار يأتي على صور عدة هي: صورة المدينة المناضلة، والمدينة المحايدة، والمدينة المضطهدة، والمدينة المشرقة.

وردت المدينة في شكل من أشكال حضورها عنده بصورتها «**المناضلة المقاومة**» ففي إطار رثاء الملك حسين بن علي قائد الثورة العربية الكبرى - رحمه الله – جاء حضور مدن عربية كـ«بيروت» و«عكا» صورة مقاومة لسلطة المحتل تقدم الشهداء والسجناء المقاومين [1]:

صــــلّى الإلـــــه عليـــك يـــا
ابـــن الطيبـــين الطــــاهرين
وعلــــى الـــذين قضــــوا بعهــــ
ـــــدك للعروبــــة عـــــاملين
في ســــاحة الشـــــهداء مـــــن
فيحــــــاء ديــــــنهمُ تَـــــدين
في الرَّمــــل مــــن بيـــروت فـــي
عكـــاء في مَضــض الســـجون
في الغـــــــوطتين وفي العــــــرا
ق وفي مشـــــارف فلسطـــــين

صورة المدينة المقاومة المناضلة هنا جاءت متساوقة مع الموضوع العام للقصيدة، فعرار يشير إلى الدور النضالي للشريف الحسين بن علي – رحمه الله –، والذي أفضى

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص٤٢٩.

به منفيا من قبل الحلفاء، ولعل في عبارة (وعلى الذين قضوا بعهدك للعروبة عاملين) ما يشير إلى هذا التساوق، فهؤلاء هم شهداء هذه المدن المناضلة، هذه المدن إذن هي حاضنة للنضال والمقاومة وهي شعلة ثورية تصدّر الشهداء والسجناء في سبيل رفعة الأمة.

يبرز حضور المدينة بشكله الآخر في صورة «المدينة المحايدة»، التي يرى عبدالله رضوان «انحسار قيمتها في الجانب المعرفي فقط، وليس في أهميها الشعرية والدلالية الرمزية»[١]، فحضرت المدينة وفق هذا الشكل في شعر عرار في إطار «مناسبي»، في سياق التعرض لمناسبة ما، كـ«بيروت» في القصيدة التي رد بها على خطبة الأستاذ إسعاف النشاشيبي، بمناسبة تأبين «الغلاييني»[٢]:

بيـروت فنـدٌّ الفضـل والتهـذيب

والشـيخ في بيـروت كالشـخنوب

بيروت تحضر هنا مجردة من أي نسق مضمر إلا في حدود المناسبة التي أقيمت فيها، فالشيخ النشاشيبي هنا هو المحور الذي يدور عليه البيت الشعري وليس بيروت.

وترد المدينة عنده حينا بصورتها «**المسحوقة المضطهدة**» برزت فيه مدنا مثل «يافا» و«حيفا» والمدن الأندلسية وقد أصابها الوهن فهي عبارة عن أطلال في ضوء رزوحها تحت نير الاحتلال[٣]:

أطلال «يافا» و«حيفا» أمس برقهما

قـد رفّ وهْنـاً فأشـجانا وأبكانـا

---

(١) رضوان، عبدالله، المدينة في الشعر العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٦٥.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٥٠١.

(٣) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص٣٧٦.

يا ابن النبي ألمْ عن أهلِ «أندلس»

تأتيـك دارعـة تـروي حكايانـا

ومفردات (أطلال، وهنـًا، دارعة: محسورة الرأس مسرعة) كلها إشارات دلالية، وقرائن لفظية تبين حالة الوهن والألم الذي تعاني منه هذه المدن، والشاعر في سبيل إبراز صورة المأساة فإنه يستخدم ألفاظا تراثية لها أبعاد ذهنية، فالأطلال صورة جاهلية اتصلت باندثار المكان واضمحلاله، فالشاعر يحوّر الوقوف القديم على الطلل إلى صورة حديثة تتساوق والواقع المُعاش والحكايات تروى لأشياء مضت وفقدت، ولعله هنا يشير إلى حالة الفقد الوشيكة لهذه المدن، لذا نجد عنده إشارات للبكاء والتألم على حال المكان (فأشجانا وأبكانا).

وتبرز المدينة عنده في شكل آخر صورة محببة للنفس، هي صورة «**المدينة المشرقة**» كما هي في صورة دمشق وبغداد في الأبيات الآتية [1]:

دمشـق يـا جنـة الـدنيا وشـامَتها

إن لـم يكـن فيـك عـن لميـاء أنبـاء

فالقلـب أشـهى إليـه منـك بلقعـةٌ

مـن سـهل إربـد لا عشـب ولا مـاء

فرغم أن دمشق لا ترتقي إلى مستوى جنته الأردنية، إلا أنه يقر بأنها جنته الدنيا وشامتها، وهي كذلك عند غيره، لكن شاعرا كعرار عرف بتعلقه بوطنه لا يفضلها عليه، لكنه يقر بجملة

(١) المصدر نفسه، ص ١٠٨-١٠٩.

إخبارية بصورتها الجميلة المشرقة، وهذه الصورة يكررها الشاعر مع مدينة بغداد، لا في إطار المقارنة مع بلده، ولكن من خلال وصلها بالصورة الجميلة التي يحملها للنّور [١]:

كم خِلْتُ بغداد إذ جئنا مضاربَهم

شرقيَّ ماحص عني قيدَ أشبار

فعرار يستحضر ذهنيا بغداد صورة مشرقة جميلة في إطار تعبيره عن مدى سعادته في القدوم إلى حيث يعيش النّور شرقي ماحص.

ويأتي حضور المدينة العربية عند حبيب متفاوتا في ضوء ثنائية (المكان المألوف/ والمكان غير المألوف) فهو يبرزها على أشكال ثلاثة هي: صورة المدينة المثال والنموذج، وصورة المدينة الجريحة، وصورة المدينة المظلمة.

وتبرز الصور الأولى لمدينته العربية **المثال والنموذج** في قوله [٢]:

يا حمصُ يا حمصُ هل ألّفت معجزةً

أبصرتُ أبصرتُ «بابا عمرو» معجزتي

حمص هنا صورة للمدينة العربية النموذج في مقاومتها المعجزة، والشاعر يشير هنا إلى الثورة السورية الأخيرة، وحي «باب عمرو» أحد أحياء المدينة هو الذي أبرز المدينة بشكلها السابق.

والصورة الأخرى عنده هي صورة **المدينة الجريحة**، وقد اقترنت هذه الصورة مع صورة المدينة الفلسطينية [٣]:

يا قدس يا وجعا يعربدُ في دمي

ما لي من الدمع الثقيل دواءُ

---

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٥٦.

(٢) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ٧٢.

(٣) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ١١٢.

الصورة تقوم على المبالغة المعنوية (يعربد، الثقيل)، فهو ليس وجعا عاديا هنا بل هو وجع ثائر متحرك في دمه، وهو يستخدم صفة للدمع (ثقيل)لا تناسب اللفظ، لكنها تناسب الحالة النفسية والموقف، ف(ثقيل) صفة وزنية تشير هنا إلى الحمل الثقيل من الألم الذي يحمله للقدس، والذي لا يجد له علاجـًا، فعلاجه بشفاء القدس الجريحة من سيطرة اليهود عليها، وهذه الصورة للمدينة تتكرر في مدن فلسطينية أخرى كالجليل، وغزة، وغيرها[1]:

لدمٍ يسيل من الجليل،
مضى خليلُ
لدمعةٍ في جفن غزة أحرقت قلب الرمالْ

وترد المدينة في صورة ثالثة هي صورة «**المدينة المظلمة**»، التي لا حياة فيها، فيعيش الشاعر فيها حياة مملّة، فلا يشعر بوجوده، ولعل ذلك يتمثل في مدينة «فأس» المغربية، يقول حبيب[2]:

ولا شعر في فاس
لا أصدقاء، ولا طرقات تقود إلى توت جيراننا
لا أغاني
تؤانسني، فسلاما على وطن الأغنيات سلاما

المدينة هنا تخلو من كل مظاهر الحياة التي تثير البهجة في نفسه فهي مدينة ساكنة، وتكرار حرف النفي (لا) يعزز ذلك، فجاء التكرار تأكيدا لنفي كل مظاهر الجمال عن المدينة.

---

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٢٢٨.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٠٢-٢٠٣.

هنـاك تشـابه في شـكل حضـور المدينـة العربيـة عنـد الشـاعرين، فالمدينـة المناضـلة المقاومة عند عرار تجد شبيهـاً لها في صـورة المدينـة المثال والقـدوة عنـد حبيـب، ويشـابه حضور المدينة الجريحة عند حبيب، تلك المضطهدة عند عـرار، إلا أن اختـلاف الظـروف ربما انعكست على قوة هذا الحضـور أو ضـعفه، وفي صـور هـذا الحضـور واتسـاعه ضـمن هذه الأشكال المتشابهة، فإذا كانت المدينة بشكلها المقاوم قـد اتصـل بالشـكل الفلسـطيني عند عرار، فهو عند حبيب يتصل بالمدينة الفلسطينية والسورية كما في حديثه عـن حمـص، فقد اتسعت دائرة الحضور وصوره في إطار الشكل الحضوري الواحد.

إذاً، هما اتفقا في النظرة إلى المكان الأردني، وتوحـدا في المعانـاة الناجمـة مـن الغيـرة على المكان، والضيـق مـن المكـان المـديني، وإن اختلفـا في إطـار التفصـيلات، والـرؤى الدقيقة، فالغيرة على المكان الأردني كان لـه الأثـر المريـر، الـذي تركتـه رؤيـة عصـبة مـن الفاسدين، والطامعين، والمرابين، وقد تجلت غربتهما الروحية في الشكل المديني، ولـذا فهما يتحولان إلى البادية والريف، فالبادية والريـف عنـد حبيـب - كمـا هـي عنـد عـرار- نقيض لكل ما هو داجن ومروض، ترتبط بكل سلوك بريء وحر [1].

إذن الشـاعران يعيشـان غربـة مكانيـة في إطـار المدينـة، ، وكلاهمـا يريـان الصـفاء في غيرها من ربوع الوطن، وإذا كان الأمر كذلك، فإن هذه الغربـة المكانيـة في عـالم المدينـة قـد جـاءت خصوصـية للمدينـة (عمان)عنـد عـرار، بينمـا توزعـت بـين الخـاص (عمـان) والعام (المدينة في صورتها العامـة) عنـد حبيـب، إلا أن هـذه الغربـة في منظورهـا الخـاص كانت مضاعفة وقاتله في حالة حبيب، إذاً هو فيمـا يبـدو متعلـق جـدا بعمـان، فكـأن حبيبـا يرى فيها الملاذ والوسيلة لإثبات حضوره الشخصي والشعري، فعـرار وإن أحـب عمـان كما أحبها حبيب إلا أنه لم يتعلق بها من منظور شخصي، فآماله فيها تتصـل بـالهم العـام، في حين المأمول منها عند حبيب يشترك فيه العام بالخاص، الوطني والشخصي.

---

(١) الدروع، قاسم، حبيب الزيودي شاعرا، أمانة عمان، ط١، ٢٠٠٧م، ص ١١٥.

الصورة الإيجابية لعمان عندهما، ترد في إطار جزئي مرحلي تتأثر بفترة معينة، أو ظرف أو مناسبة ما، أو في إطار النظرة العامة للمكان، على حين كانت الصورة السلبية هي الطاغية.

وبعيداً عن الحضور الكمي للمدينة والذي تفوق فيه عرار، فإن حبيبا كان أدق من عرار في رسم صورة المدينة، كما هو في رسم صورة القرية والريف، والوقوف على التفاصيل الدقيقة، فقد عرج على كثير من التفاصيل الدقيقة لعالم المدينة والقرية والريف، على حين أن عراراً لم يقف عند ذلك.

صورة القرية والريف والبادية ودلالاتها

لعل القرية، والريف، والبادية تأتي في مقدمة أمكنتهما الإيجابية التي تركت أثرا في نفسيهما، وحملت أبعادا عديدة عندهما، ولعلّ المدينة في حضورها في شكلها القروي قد حملت أبعادا دلالية وقيميّة إيجابية، وأثرا يقارب ما تركته القرية والمكان الطبيعي عندهما.

القرية من ضمن الأمكنة التي طغى حضورها عند عرار وحبيب شعرا، إن بأسمائها الصريحة أو من خلال صورها المختلفة، وقد طغى ورودها عند عرار بأسمائها الصريحة على حضور صورها المختلفة، على عكس ما نجد عند حبيب، التي طغى عنده حضور صورة القرية على حضورها الصريح، - إذا ما استثنينا العالوك-، ولعل ذلك يرجع إلى وقوف عرار على أمكنته شعريا من الخارج، فهو يمر عليها ذكرا دون أن يقف على تفاصيلها.

المكان القرية عند عرار جاء صورة جميلة عبر امتداداته الزمنية ماضيا، وحاضرا، كما هي عند حبيب، فيمثل لعرار المكان الأمثل للعيش والسكن الروحي في كل الأوقات، وتحتمل القرية عند عرار أبعادا قدسية مع غيرها من مظاهر طبيعية أردنية أخرى، استقتها من تعلقه الكبير بوطنه الأردن، فعرار الذي أحب وطنه إلى درجة تميز بها، حتى وصل به الحد إلى أن يصور نفسه شاعره الأول[1]:

أنا مصطفى وهبي أتعرف من أنا

أنــا شــاعر الأردن غيــرُ مُــدافع

---

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ١٢٨.

يقسم بالعديد من القرى ويكرر ذلك العديد من المرات [1]:

قســـــما بمـــــاحص والفحيـــــ

ـــــص وبـــــردِ مـــاءِ الحمّـــــر

يصل عرار هنا جمال القرية بالماء بدلالته على الخير، ولعل جمال القرية عند عرار هو في نقاء قيمها، وهناءة العيش فيها، وصفائها أكثر منها مظهرا جماليا ماديا، ولذا فهو يكثر من ذكر القرى دونما الإتيان على أشكال الجمال المادية فيها، فلا نجد تبريرا لهذا التعلق بالقرية شعرا، ولا نجد كذلك تصويرا لها، وهو في ذكره لهذه القرى، لا يشير إلى تعلقه بقرية دون أخرى، مما يشي بتساوي قيمة القرية الأردنية عنده، فما يجمع القرى عنده هو صفاء المكان من ملوثات القيم، ومن سيطرة المستعمر، فنجده يعلن عن تفضيلها على غيرها مؤكدا هذه الحقيقة بأسلوب تقريري[2]:

أنـــا في القريـــة لا أشـــكو الحـــزنْ

وســـوى القريـــة لا أبغـــي ســـكنْ

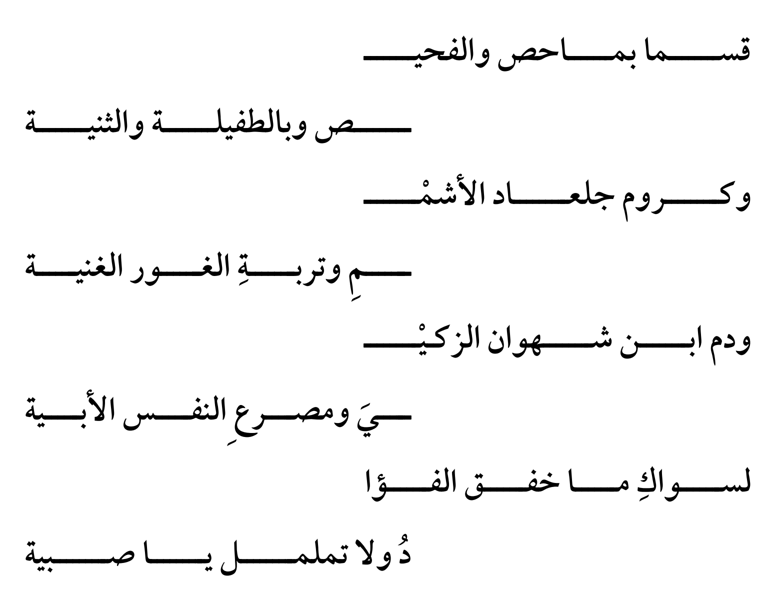
الشاعر في البيت السابق يؤكد حقيقتين، فهو لا يعاني الألم والشقاء في مجتمع القرية، ولا يرغب بها بديلا للسكن، وهاتان الحقيقتان اللتان عبر عنهما، إنما تشيران إلى صفاء القرية، ولعل الضمير (أنا) في بداية البيت الشعري يرد في إطار التركيز على البعد النفسي الشخصي، فهو هنا يصل الراحة في القرية والأمن فيها بأبعاد نفسية شخصية تتصل به أكثر من غيره، فهو وإن أظهرها دوما بصورة مؤنسة، وحالة عامة جميلة، إلا أن هذه الصورة تأتي مركزة عنده أكثر من غيره، في إشارة إلى عذابات نفسه الشديدة خارج إطار

(١) المصدر نفسه، ص٢٦٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٦١٤.

هذه البيئة الجميلة، فهي بالنسبة له ليست مكانا جميلا للعيش في كل وقت فقط، بل هي عنده سكن لروحه المعذبة، إلا أن صورة القرية الجميلة الإيجابية الممتدة زمانيا لم ترد عند عرار في إطار خاص، فهذه الصورة عنده جزء من صورة كلية جميلة أكبر، فترد في ضوء حديثه عن البعد الإيجابي للريف والبادية الأردنية، فهو يشير إليها باعتبارها مثلت حالة من حالات الصفاء لبيئة الريف والبادية عبر أزمانها المختلفة، في حين جاءت القرية عند حبيب مقصودة لذاتها، فلم يختص قرية معينة شعراً، كما فعل حبيب مع قريته (العالوك).

والقرية عنده وإن حافظت على صورتها الإيجابية، إلا أن حديثه عنها جاء متصلا بموضوعات عدة، لعل أبرزها اتصالها بموضوع الغزل والمرأة، وهو في ربطها هنا إنما يعزز إيجابية الحضور للمكان وللمرأة معا، ، ومثل هذا الربط مع موضوع الغزل يرد في قوله[1]:



قسـمـا بمـاحص والفحيـ
ـص وبالطفيلـة والثنيـة
وكـروم جلعـاد الأشمْـ
ـمِ وتربـةِ الغـور الغنيـة
ودم ابـن شـهوان الزكيْـ
ـيَ ومصـرعِ النفـس الأبـية
لسـواكِ مـا خفـق الفـؤا
دُ ولا تملمـل يـا صـبية

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٤٨٠ .

يصل الشاعر في قسمه بين القرى الأردنية ومظاهر الطبيعة فيها، ودماء الشهداء (ابن شهوان)، وهو هنا يقسم بأشياء عزيزة على قلبه، ليؤكد تعلقه بمحبوبته وأهميتها عنده، ولعل هذا القسم المغلظ للمحبوبة يشي بأهمية المكان من ناحية أخرى.

وقد يرد ذكر القرى في إطار التغني بالبلاد وجمالها والتعلق بها، حيث ترد القرية صورة جميلة مؤنسة تعزز الصلة بالوطن وتصبغه بصبغة مؤنسة [1]:

وسهل إربد قد جاشت غواربه

بكل أخّاذ من عشب ونوّار

إن الشماليخ في حصن الصريح لقدْ

حالت إلى عسلٍ يا بنت فاشتاري

فيشير إلى شماليخ قرية الحصن ضمن صورة جمالية نباتية امتدت عبر سهل إربد (عشب ونوّار)، وهذا المرور النباتي المؤنس على المكان الأردني إنما ورد في سبيل إظهار محبته للمكان.

وإن كان حضور القرية بشكلها الإيجابي قد شمل عامة القرى الأردنية، بدرجة لا يظهر فيها الاقتراب من قرية على حساب الآخر في الشعر العراري، فقد جاء عند حبيب مركزا بشكل أكبر في قريته العالوك كما أشرنا سابقا، يقول:

أرنو وغيمٌ على «العالوك» يأخذني [2]

والواردات على «العالوك» رهوجة [3]

وأنت مع مطر على الشباك يهدأ أنت تهدأ [4]

تترك «العالوك»

---

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٦٥.

(٢) ديوان غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ٥.

(٣) المصدر نفسه، ص٥٤.

(٤) المصدر نفسه، ص ٨٠.

ويفسر ورود الاسم الصريح لقريته، في عنواني قصيدتيه «الحب في العالوك»، و«العالوك» في إطار الاحتفاء بالمكان وإبرازه، فألق قريته، حيث ذكريات الطفولة، قد ترك أثره الكبير في نفس الشاعر، فالقرية مثلت له ماضيا جميلا في الوقت الذي كان يعيش في ربوعها، وهي مصدر إلهام له في الزمن الحاضر، وعلى مدار الأزمنة التي مر بها في المدينة، لذا هو يلجأ إليها في كل الأوقات إذا ألم به ما يكدر صفوه، ، فهو لم يكن ليستطيب العيش بعيدا عنها، وهو الذي قال: يوم القيامة سأدعو الله أن يعيدني إلى العالوك [١]،فحنينه إلى قريته حنين مستمر لا يقف عند زمن معين، فهو يرجع إلى ذكريات قريته رجوعا ذهنيا، ، ويتحول إليها كلما لمس في المدينة ما يخدش صفاء الصورة لنموذجه المكاني [٢]:

كلما دندن العود رجّعني لمنازل أهلي

ورجّع سربـًا من الذكريات

فـ (كلما) هنا تحتمل تكرارا، وامتدادا زمنيا لا يقف عن نقطة محددة، فرجوعه الذهني الاستذكاري لصورة قريته الجميلة، وأبعادها الإيجابية مرتبط بـ (دندنة العود) والتي هي هنا إشارة لكل لحظة، أو موقف، أو حالة إيجابية يعيشها أو يلمسها الشاعر وهو يعيش خارجها، فصورة القرية بدفء المشاعر التي تغلب على هذه الصورة هي صورة تمتد عبر أزمنة مختلفة (سربا من الذكريات)، ولعل في اختيار الشاعر لمفردة (سرب) المتصلة بعالم الطيور بعدا دلاليا، فهي من ناحية تمنح الكثافة، فذكرياته المتصلة بعالم القرية ترد عنده ذهنيا بشكل مكثف، أشبه ما تكون بسرب الطيور

---

(١) الجبور، محمود، مع حبيب الزيودي في فيرجينيا، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عدد كانون الاول، ٢٠١٤، ص ١٠٨.

(٢) ناي الراعي، مصدر سابق، ص٣٠٥.

المتتابع، وهي من ناحية أخرى تتصل بعالم الطيور بمضامينه المتصلة بالفرح والبراءه، والجمال، والسلام، فهو يجد السلام والأمن والجمال في صفاء الريف والقرية.إذن القرية لم تكن مجرد مكان للعيش للشاعر، بل هي منطلق دخوله لعالم الحياة واتصاله بجو الأسرة، وهي منطلق الاتصال بالأرض وصور الطبيعة الجميلة، على أن حضور قريته «العالوك»الطاغي في نفسه وشعره باعتبارها رمزا قرويا يعكس الصورة الحسنة للمكان الأردني لا يتعارض مع حبه لبقية القرى الأردنية وإيمانه بها، وتفاعله مع قضاياها وناسها، بل هو يجعل من قريته مركزا ومنطلقا للتعبير عن الهم الجمعي، فكأن وداعه لقريته وداع لكل القرى، يقول [١]:

كأن القرى تركت شالها في العراء، وقصت ضفائرها

منذ ودعتها، فاتركوني أعود لها وأصبّ على رملها

فتْنتي واتركوني أربي ضفائرها وأعيد لها شالها،

واتركوني أعودُ،

وأنفخ فيما تبقى من الجمر في نار أمي

ذكر (القرى) بصيغة الجمع يشير إلى أن حديثه عن هموم قريته وناسها (نار أمي) حديث عن أناس كل قرية في ربوع الأردن وهمومهم، القرية هنا امرأة قصت ضفائرها، وقص الضفائر التي هي علامة من علامات الجمال الأنثوي يشير إلى فقد القرى لطبيعتها الأصلية الصافية، ولذا يطلب العودة إليها شعرا، فهو يريد أن يحيي الصورة الجميلة التي تركها عليها (اتركوني أربي ضفائرها وأعيد لها شالها)، و(النفخ) هنا هو إعادة ألق القرية في الشعر، ولعل أمه هنا تشير إلى الصورة الأمومية الجميلة التي كانت عليها القرية، فحبيب يحن دوما لمثل هذه الصورة الهانئة في عالم القرية، ولذا فإنه يكرر

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ١٢٧-١٢٨.

صور الحياة اليومية فيها، كما في قصيدة (منازل أهلي)، التي تلخص مثيلاتها في الريف الأردني شماله، وجنوبه، شرقه وغربه، حيث، يقول [١]:

أبي في المضافة ..
والقهوةُ البكر مع طلعة الفجر عابقةٌ بالمحبةِ
وهي على طرف النار تغلي
وصوت أبي الرحب يملأ قلبي طمأنينةً
وهو يضرع لله حين يصلّي

...

ورائحة الخبز فواحة وحليب النعاجْ
ونافذة هي الطفولة
يا ما تمرجحت فيها أنا وأخي
وكسرنا الزجاجْ
ونفرح، حين يكون أبي عند بوابة الدار
منشغلا عن شقاوتنا،
ويرحب بالجار في غبطةٍ ويهلّي

المشهد الشعري السابق، هو مشهد صباحي يتكرر في كل القرى الأردنية، حيث طغيان صورة الأب على المشهد القروي، ولعل في عبارته (ونافذة هي الطفولة) دلالة واضحة على بساطة العيش والحلم في عالم القرية، فاللعب على الشباك والنظر من خلالها يكون مصدر سعادة للأطفال في البيت أو ربما تشير إلى محدودية الحرية في مجتمع القرية، فعبر عن ذلك (بالنافذة) فمجال الحرية محدود غير واسع، ولعل

---

(١) المصدر السابق، ص ٣٠٥-٣٠٦.

القصيدة السابقة جاءت الأكثر تعبيراً عن صورة نسق الحياة في مجتمع القرية، فقد نجحت في رسم صورة متعددة من صورة الحياة اليومية في القرية وإبرازها بشكل جمالي، فصورة مشهد صناعة الخبز، وحلب الأغنام، ومشهد اللعب على الأرجوحة، والزيارات المتبادلة بين الجيران، ومشهد الصلاة.

تجلى الحضور القروي عند حبيب في صور عدة منها صورة «**القرية الهانئة الوادعة**»، حيث سلاسة العيش، وبساطة الأحلام، وقوة الروابط الاجتماعية، والتي برزت في أكثر من قصيدة.

كما تجلى هذا الحضور في صورة «**المكان الساحر**» الذي يمارس سحره على أهله ورواده، فيحفر في أعماق نفوسهم نقوشه، فيترك الخارجين عن بوتقة جوه النقي البكر في غربة روحية وعذابات نفسية دائمة، فالقرية المعبرة عن جو الريف تمنح لساكنيها الصفاء الروحي من جهة ولكنها تعزز قسرا شقاء النفس المتمردة على سحر المكان فتتركها نفسا معذبة مضطربة يتجاذبها الحنين والولوج في عوالم المدينة الساحقة، فتعيش في دوامة لأنها لا تستطيع الانعتاق من صورة ماض جميل يتصل بعالم القرية والبادية المكان، يقول سالم خزاعلة [1]: «لقد كانت العالوك تبعث فيه الحياة، وترجعه إلى الانتعاش الأبدي الذي ولد معه ولم يغادره وكانت سر قوته في كل غيبوبة تصيبه في عمان، تلمه العالوك إلى مواسمها الخضراء الرافلة وتجعله روحا من أرواحها الساحرة»[2]:

حزن وغيم على العالوك عبأني
أغبُّ منه فعبئ أيها القلمُ

---

(١) الخزاعلة، سالم، حبيب الزيودي: ناي البراري، مقالة في جريدة الرأي، الثلاثاء، ٢/ ١٢/ ٢٠١٤ م، ع ١٦٠٩١.

(٢) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص٩.

سيّلت آيات إعجازي على كلمٍ

بأي معـجزة ترضين يا إرمُ

هذا التمازج مع عالم القرية الساحر لدرجة اللحمة التي لا تفك عراها، فهو مستودع لذكريات البيئة الأولى، و تشكيل «الأنـا»في عالمهـا الطفـولي، في ذروة انصياعها لعملية التلقي والتأثر عند الشاعر، وحيث بيت الطفولة الأمومي «المنزل» بسعادته وشقائه الذي عبر عنه باشلار بالمكان الأليف[1] هو ما دفعه للحزن عليها، وحزنه هذا ناتج عن فراقها، أو خوف عليهـا مـن تعكير صفائها، الألفـاظ المستخدمة هنـا (عبّأني، وأغـبّ، وفعبّئ، وسيّلت) كلها ألفاظ تتصل بالامتلاء، وهو يرغب في ترجمة هذا الحزن الذي يملأ نفسه شعرا في محبة قريته وخوفه عليهـا، فهـو شـاعر مبدع يصنع المعجزات بشعرة لكن إرم (المدينة) لا تعترف بهذا الإعجاز.

والصورة الثالثة التي يتجلى فيها حضـور القريـة هـي صـورة «**القريـة الثـائرة**»وتتصل هـذه الصـورة في مجموعتـه «قصـائد فلسـطينية»، فقـد اتصـلت بالقريـة الفلسـطينية جـراء الاحتلال الصهيوني [2]:

وخليل يقرأ للقرى أشعاره الغضبى

فتشتعل القرى غضباً

وتنداح الجبال على الغزاةِ

الصورة تدور حول الثورة على الظلـم، واتكـاء الصـورة علـى القريـة والجبـال لكـون الجبال رمزا للعلو والشموخ، فهي عصية على السيطرة، في حين أن القريـة هـي الصـورة

(١) باشلار، غاستون، جماليات المكان، ترجمة: غالب هلسا، مرجع سابق، ص ٣٦.

(٢) ناي الراعي، ص ٢٣٣-٢٣٤.

الأليفة والمكان الصافي الذي يحافظ على الصورة الأصيلة للمجتمع بقيمه وعاداته، وفي صورة القرية تناص مع قوله تعالى «واشتعل الرأس شيبا»[١] ووجه الشبة بين النص الغائب والنص الحاضر هو السرعة والانتشار، الآية تشير إلى سرعة انتشار الشيب في الرأس، فالنص الحاضر يشير إلى سرعة انتشار الغضب والثورة في المكان القرية، وقد يحمل الاشتعال هنا بعدا إضافيا وهو التأجج، تأجج الثورة وقوتها؟

يتفوق حضور القرية عند حبيب على ما سواها من الأمكنة، وغيابها في بعض مقطوعاته الشعرية، هو الغياب الذي يمثل حضوراً أقوى من كل حضور، فحتى في ميله إلى المدينة في محطات معينة من حياته، يأتي الحضور الريفي بارزا، ، فتتضح أهمية حضور الشكل القروي في التخلص مما في الوجه المديني من أسباب الموت، يخاطب الشاعر نفسه قائلا [٢]:

تمشي هنا بغرائز الأعمى
وحيدا أيها القرويّ
في طرق الجبيهةِ
يا غريب خدعت قلبَكَ
يا غريبُ أضعتَ دربكَ
...تفتحُ الشبَّاك
يلمع خلفَهُ
بيتٌ
بعيدٌ
في الضبابْ

---

(١) سورة مريم، آية ٤.

(٢) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ٤٤-٤٦.

يتكئ عرار وحبيب على التكثيف في إثبات هذا الحضور القروي وتعزيزه، إن كان على المستوى الأفقي حيث الاتساع والامتداد كما عند عرار، يتجلى ذلك بالكم الكبير من القرى التي عرج عليها ذكرا فترد عنده أسماء مثل: بشرى، وسوف، والكفرين، ونحلة، وريمون، وجرش، والشونة، وماحص، و الحصن، والموقر، وبيت رأس، وإربد، و الزرقاء، والسلط، ومأدبا، وزيزاء، و المغير، والصريح، والقويره، والطفيلة، والثنية، والغور، وعجلون، والرصيفة، ومعان، وبرما، وزي، والأشرفية، والزعتري، وضحل، ورم، وراحوب، وفي مستواه العامودي على مستوى التركيز والكثافة لصورة القرية كما عند حبيب، يأتي فيها الاعتماد على كثافة المفردات والتعابير المتصلة بالبيئة الريفية.

لم يتم تناول القرية العربية كحضور مستقل، حيث تبرز القرية العربية عندهما في إشارات خافتة تشترك فيها مع صورة المدينة والريف، كما عند حبيب في تناوله للظلم الذي يتعرض له المكان الفلسطيني، فنلمس تمازجا وتوحدا في شكل حضور القرية والمدينة والريف[1]:

ومضى خليل ليمسحَ الأحزانَ عن وجه الترابِ
مضى ليافا قلبه قنديلها...
ويداه أحمر في كل بابْ

...

ومضى خليل مؤذنا بالناس
«حيَّ على النضال»
...من كل فجّ أقبل الفقراءُ
جاءوا يقرأون قصيدة الوطن المقدس

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٢٢٩-٢٣٠.

للقرى،

للغيم،

للأفقِ البعيدِ،

وللجبال

تتوحد هنا معاناة المكان الفلسطيني، مدنا (يافا)، وقرى (للقرى)، وريفا (وللجبال)، فجاء حضور القرية على نفس الصورة التي جاء عليها حضور المدينة والريف.

ونلمس في شعر عرار وحبيب كثيرا من القصائد التي تستحضر الريف فقد خصّ عرار مكانه الريفي بصور منفردة مستقلة، وبرع في تشكيله وكل ما يندرج في بوتقته من مظاهر حياتية: أودية، وسهول وحيوانات بقالبٍ محببٍ إلى النفس يتقاطع فيه مع صورة البادية في كثير من الأحيان، ويرسم حبيب صورا ريفية مؤنسة تتقاطع مع صورة القرية، فحبيب قد ضمَّن العديد من **صور المكان الريفي في صورة القرية**، فامتزجت فيه الصورة الجميلة للقرية الأردنية العربية مع صورة المكان الطبيعي عنده، على نحو ما نجد في قصيدة (كفر آبيل)، على حين يختصر عرار في قصيدته «الحنين إلى حوران» الشكل الجميل لبيئة الريف والبادية التي أحب [(١)]:

وخـــيَّم فـــوق منزلنـــا ســـكون

ونـام الصـحبُ مـن كثـر العنـاء

أحـــنّ إلـــى بـــلاد عشـــت فيهـــا

وقـد أصبـحت عنهـا اليـوم نـائي

فمـــا مثـــلُ الحـــياة بـــأرض بـــرٍّ

بهـــا أهـــل المـــروءة والوفـــاء

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٥٨٤.

وإن أســكن أُخــيَّ ببيــت شَــعْر

بعــرض القفــر في وســط الخــلاء

ومــن حــولي أُنــاس ذو قلــوب

صفـــت ودّا إلـــيَّ بـــلا مِـــراء

لخيــر مــن قصــور شــاهقات

كحصــن قــد أُحيطــت بالبنــاء

بهـــا مـــن كـــلّ فاكهـــة وطيــر

يزيل شجـى الصدور لـدى الفنـاء

ومــن إخــوانِ ســوءٍ لـيس فيــهم

ســوى مــن كــان كــذّابا مرائــي

ينبهنــي الصــباح صــياح ديــك

يســبح ربــه قــرب الخبـــاء

ويُنسيـــني الهمـــوم حـــداء راعٍ

وماشيـــة أتـــت لـــورود مـــاء

إذا يــا صــاح جــاء المــوت يومــا

لكــي يمضــي بروحــي للســماء

بحــوران اجعــلوا قــبري لعلــي

أشـــمّ أريجهـــا بعـــد العنـــاء

هذه الأبيات تكشف عن شكل الحضور الريفي الذي عمد الشاعر إبرازه في قصائده، فاللوحة الشعرية السابقة، تتناول الكثير من مشاهد البيئة البدوية والريفية، كما تكشف

كثيرا من صور السواد في المكان والتي كان الشاعر يضيق بها، وتكشف، أيضا، الصورة الجميلة التي كانت ترتسم في مخيلة الشاعر ويتمناها لوطنه، ولعل ما يجمع كل ذلك هو الصورة الصافية الصادقة للمكان بعيدا عن معطيات الحضارة الزائفة وسيطرة الآخرين، صورة الوطن قبل أن تمسه يد العابثين، والشاعر في هذه الأبيات يتناص مع أبيات ميسون بنت بحدل الكلبية، فكلاهما مال عن المكان المصطنع إلى حيث بساطة العيش، وعفوية الإنسان، ولعل البيتين: الأول والأخير يشيران إلى السبب الذي جعل عرارا يستحضر هذه الصورة الصافية ذهنيا، فهما يشيان بوجود ما يعكر صفو المكان، ويحمل الشقاء والعناء له، فالتشبيه في البيت الأول الذي يقوم على تشبيه هجوم الظلام (المستعمر، المتسلط، الدخيل، ...الخ) على المكان بموج البحر(إشارة إلى السرعة والقوة والانتشار)والبيت الأخير حيث يطلب السلام الروحي بعد(العناء في إطار المكان) يدلل على السيطرة على المكان وناسه، فيلجأ الشاعر إلى مخزونه الفكري وخلق بيئة مثالية تعيد له التوازن النفسي الذي يفتقده الآن في المكان.

الحضور الريفي في شعر عرار قد تجلى في صورة **المكان الحبيب الذي يحمل معاني الهناءة النفسية** والفرح والانبساط، ، يقول [١]:

ليت الوقوف بوادي السير إجباري

وليت جارك يا وادي الشتا جاري

البيت في شطره الأول والثاني يسير وفق نسق لغوي ونفسي واحد، فهو يقوم على التمني، الشاعر هنا يتمنى الوقوف على المكان الوادي (وادي السير، ووادي الشتا)، بل والبقاء فيه (جاري) فهو يريد مجاورة الوادي وساكنيه، ولعل في ذلك ما يشير إلى أن المكان يحمل أبعادا نفسية تجعل الشاعر فيه سعيدا، لذا هو يلجأ إلى أسلوب التمني، الذي يشعر بمعاناة الشاعر خارج حدود هذه الأمكنة.

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٥٢.

ويتجلى حينا آخر في صورة **الأرض الجميلة التي تشع جمالا وجاذبية** نفسية، فهي تحفل بخصوصية من خلال ما تحمل من معاني الثبات والحياة والعلو، فيستدعي «جلعاد» ومنطقة «الغور»الجميلة الخصبة، وسهول «إربد» و«الحصن» يقول(١):

يا مي «جلعاد» الأشمُّ كعهده

ما زال يربض جاثما بمكانه

والغور ما انفكت غدائرُ نبتهِ

وزهوره تحنو على غُدرانه

وسماء «إربد» ما يزال سحابها

يسقي سهول الحصن من هتانه

تفكيك اللوحة المكانية السابقة، يعطي مؤشرا لخصوصية المكان الريفي عنده، وهذه الخصوصية هي ما تمنح المكان الجمال والجاذبية، والتي يأتي الجمال الشكلي جزءا بسيطا منها فقط، إذ إن الجمال بجاذبيته النفسية، فيُصبغ جبل جلعاد بصبغة الأنفة والرفعة فهو (أشم) ولعل هذه الرفعة في جبل جلعاد، والحنو في صورة الغور، وصبغة الخير المتصلة بسهول إربد والحصن والتي عبر عنها بالمطر، هذه الأبعاد النفسية هي التي منحت المكان جمالا ثابتا لا يتغير مع تغير الفصول والمواسم.

يرصد تركي المغيض «مظاهر الريف والبادية التي ترد عند عرار، فيرصد مرات ورود الأودية وعيون الماء في شعره، كما يشير إلى وقوفه عند بعض الأماكن، والأسماء، والرموز التي تختصر صوراً ريفية ممتدة، تحضر بمجرد المرور على هذا الرمز، أو الاسم، أو المكان» (٢).

(١) المصدر السابق، ص ٤٣٥.

(٢) المغيض، تركي، جماليات المكان في شعر عرار، مرجع سابق، ص٢٢٢-٢٢٥، ويرصد عبدالله الرضوان في كتابه عرار شاعر الأردن وعاشقه بعض مظاهر الريف، مرجع سابق، ص ٧٠-٧٢.

حبيب، أيضا، واقع تحت تأثير سحر المكان الريفي والبيئة الصحراوية، لذا هو دائم الاعتناء بهذه البيئة وإبرازها يقول حبيب [(١)]:

أطوف حول خيام البدو بي قلقٌ

أنّى اتجهت براني الدّاء والسقمُ

أطوف كل نشيدي حيرة وأنا

ظمآن في كلماتي الماء والنغمُ

البيئة البدوية أثرها في نفسه لاتصالها بالصورة الصافية في وطنه، فتطوف روحه قبل جسده بمضارب البدو تنشد الراحة فيها كما يطوف الحجيج حول البيت ينشدون الراحة والخلاص من الذنوب، فيوظف الصورة القائمة على التشبيه ليسلط الضوء على عذابات نفسه، ويكشف عن نقاء بيئة الصحراء، فالبادية عنده منبعا لأصالة المكان، حيثُ الكرم وحب الضيف، والنخوة، والشجاعة، سكانها أباة لا يسكتون على ضيم[(٢)]:

واسترفد الخير في بيت ببادية

نار القرى فيه إن يمس المسا تهج

بيتا من الشعر يكفي الضيم صاحبه

أنف حمي وليس الباب والرتج

يوظف الشاعر الصور الحسية للتعبير عن الصفات الجميلة التي تتصف بها البيئة الصحراوية، والكناية في «أنف حمي» تخدم رؤاه في صفاء الأرض في البوادي فإنسان

(١) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص٦.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ١٦٣.

البادية أبيّ شجاع لا يقبل الضيم، وهـذه القيـم النبيلـة هـي مـا تجعـل هـذه الأرض عصية على معتديها، وليست الأسباب المادية كـالأبواب العظيمـة[1] فهـذه الأسـباب لـن تقـف وحدها حائلا، إذا لم تقترن بالحميّة والشجاعة.

فـالنظرة إلـى القريـة والريـف والباديـة وموجوداتها جـاءت متوافقـة عنـد الشـاعرين، فكلاهمـا نظـرا إليهـا باعتبارهـا أبعـادا مكانيـة وزمانيـة هانئـة، فهـي ناصـعة مؤنسـة في كـل الأوقات، إذ أن هذه الأمكنـة تمثـل طاقـة متجـددة تبعـث فيهمـا الأمـل علـى الـدوام، لـذا يخاطـب حبيـب نموذجـه الناصـع «حمـدان» رابطـا صـورته بصـورة المكـان الريفـي الجميل[2]:

أراك في سـهل حـوران إذا انعقـدتْ

بـراجم القمـح مـع آذار في السَّـبَلِ

(أراك) هنـا تـأتي بـدلالتها المسـتقبلية، فهـي تـرد جوابـا لشـرط لـم يحـدث بعـد، هـو (إذا انعقدت)، لذا فالإشارة التي يحتملها البيت الشعري هي هنا صـورة حمـدان الجميلـة، والتـي ستضيء في نفس الكاتـب مع كـل موسـم خيـر، صـورة المكـان هنـا اتصلـت بصـورة إيجابيـة ونضـالية مقاومـة للسـيطرة علـى المكـان، واسـتغلاله بغيـر وجـه حـق، هـو هنـا يؤكـد علـى حضورها مستقبلا، وهذا الحضور الجميل للصورة النضالية يصله الشـاعر بمظـاهر الطبيعـة، التي تحمل نفس الدلالة الإيجابية عنده، فيزيد حضور الطبيعة في الصورة من إيجابيتها.

والإشارة إلى حوران تتكرر عند الشاعر عرار بنفس البعـد الإيجـابي، فحـوران تمثـل لعرار كغيرها من مظاهر الطبيعة الأخرى في الريف والبادية انفراجة أمل، وصـورة لـوطن صـاف خـال مـن المنغصـات، سياسـية كانـت، أم اجتماعيـة، أم قيميّـة، فحـوران لـم

(١) انظر تخريج ديوان عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ١٦٣.
(٢) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ٥٣.

تمثل لعرار صفاء الحياة فقط، بل والراحة في الممات أيضا، فأثر المكان ممتد على الدوام [1]:

إذا يـا صـاح جـاء المـوت يومـا

لكــي يمضــي بروحــي للســماء

بحــوران اجعلــوا قبــري لعلــي

أشــم أريجهــا بعــد العــناء

الصورة السابقة تتمحور حول تعلق الشاعر بأرضه الأردنية الصافية حتى الموت، فالشاعر يطلب من أناسه أن يجعلوا قبره في هذا المكان (اجعلوا)، ولعل في ذلك العديد من الإشارات، فالمكان الريفي هو مصدر راحة نفسية لعرار، لذا هو يأمل بأن يحظى بها في هذا المكان بعد الموت، فيبدو أن ما عاناه في أرضه في حياته لم يعطه هذه الراحة.

يرى تركي المغيض في بحثه المعنون «جماليات المكان في شعر عرار» أن توظيف المكان الطبيعي والريفي هدفه بناء صورة حية، لا تهدف إلى رسم مخطط للأبعاد الهندسية للمكان الأردني، بل إلى إظهار الفاعلية المعنوية والنفسية له، بتجذير الوعي الانتمائي وإبراز الذات الأردنية التي كادت تنصهر في بوتقة الذوات الأخرى وقتذاك، مما يعين على تفسير عرار الانتمائي للمكان الأردني بكل رموزه وموجوداته، فيرى أن حنين عرار إلى حوران يعود لأنها تحتمل مضامين الراحة فهي بمثابة العش الأمومي [2].

---

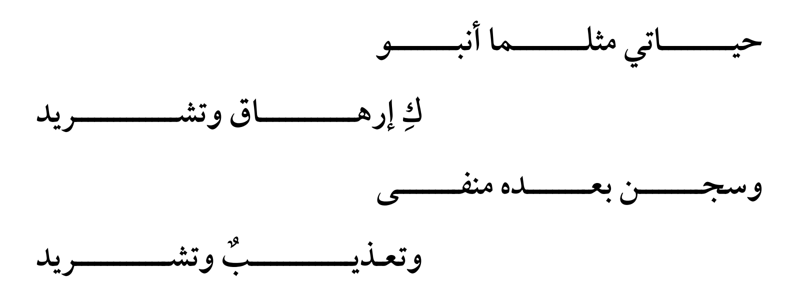
(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٥٨٥.

(٢) المغيض، تركي، جماليات المكان في شعر عرار، مرجع سابق، ص ٢٠١.

صورة المكان المغلق ودلالاته

تأتي المدينة والسجن والمنفى، في مقدم الأماكن السلبية التي تركت أثرها في حياة الشاعرين، أو أحدهما، على أن المكان السجن والمنفى اتصل شعرا بشخص عرار ولم يتصل بحبيب، فحبيب لم يعانِ مرارة السجن الحقيقي، وإن عانى في المدينة سجنا معنويا.

يرى يعقوب العودات بأن عرارا من الرعيل الأول الذين قاسوا جراء ما عاناه من السجن ومشكلات الحياة فهو قد قاسى في سجون العقبة وجدة وعمان، فمات وهو يئن[1]، فرغم أن السجن بإشاراته السلبية السابقة لم يقتل روح الثورة في نفس عرار، فبقيت عصية على الخمود إلا أن عرارا يقرّ بأثر السجن والمنفى عليه، ويشير إلى أثرهما على نفسه، فقد شكّل السجن والمنفى غربة عن أهله وناسه، وغربة نفسية عن عصره فهو يشعر بالإقصاء المتعمد، فهو يعيش إرهاقا جسديا ونفسيا نتيجة الإبعاد المتعمد المتكرر، إن كان للسجن أو المنفى، في محاولة لاستهلاكه معنويا، يقول ملخصا عذابات نفسه[2]:



حيـــــاتي مثلـــــما أنبـــــو

كِ إرهـــــــاق وتشـــــــريد

وسجــــــن بعــــــده منفـــــى

وتعـذيـــــــبٌ وتشـــــــريد

---

(١) الملثم، البدوي، عرار شاعر الأردن، مرجع سابق، ص ٩.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٠٢-٢٠٣.

ينفرط عقد حياة الشاعر هنا، فهو مقسم بين الإرهاق والتشريد والتعذيب والتبعيد، وهذه كلها معان تحمل معاني الموت والاغتراب النفسي والجسدي، وحالة الضياع تلك هي حالة اتصلت به اتصالا وثيقا، فتشي مفردة (أنبوك) بأن الناس قد لمسوا ضياعه وأصبحوا يتكلمون به، والتقسيم في الأبيات يعبر عن التقسيم الروحي عند الشاعر، فحياته لا تسير سيرا منتظما زمنيا، بل إن زمنه يتعرض إلى وقفات جراء ما يتعرض له من سجن ومنفى وتعذيب وتشريد، فزمنه في هذه المطبات الحياتية التي يتعرض لها لا يحسب من حياته إذ أنه يعيش فيه مواتا نفسيا تتوقف فيه حياته معنويا، فهو يعاني جراء الدفاع عن أصالة المكان وكرامة ساكنيه، فيبرز السجن والمنفى في رسم صورة الموت النفسي للشاعر، فقد ترك ذلك بالغ الأثر في تعميق موته النفسي، واستنفذ جزءاً من حياته، وقد تفرد عرار عن حبيب في اجتماع عذاباته النفسية والجسدية [1] معا، بينما تركزت في حالة حبيب على عذاباته النفسية، فعرار الذي يعيش غربة نفسية في إطار المكان يعاني جراء نفيه واعتقاله غربتين في آن واحد، غربة المكان داخل المكان فهو غريب داخل المكان، وهو مع غربته يعاني ألم البعد عن أهله وناسه، ولذا يرى أن سجنه ومنفاه هو نكبة، فقد صبغ حياته بصبغة سلبية، فهو مشرد، ومرهق، ومعذب، ومبعد، ولعل في صياغة البيت التي تقوم على التقسيم الصوتي (إرهاق... وتشريد، وتعذيب.... وتبعيد) إشارة إلى تقسيمه النفسي، لذا يرى أن (النّور) أحق بالكرامة من قومه[2]:

يـا هبـر شـعبُك بالحيـاة مـن أمتـي

أضـحى الأحـقَّ وبالكرامـة أجـدر

---

(١)عذابه الجسدي تجلى في السجن والمنفى، ارجع لكتاب الفحماوي، كمال، الشاعر مصطفى وهبي التل: حياته وشعرة، ١٩٧٠، ص٢٥-٢٦ لمعرفة الفترات والمدد التي تعرض فيها للسجن.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٢٩.

وهو لم يألُ طريقة للخروج من غربته النفسية، ولتغيير الوضع الحالي، فهو يلجأ للذكر حتى وهو في منفاه وإلى الشعر لكن دونما فائدة، فقد أفنى زمنه لتغيير عجز عنه لأنه وحده [1]:

كم صحت فيكم وكم زعقت من

فما أفاقوا ولاأصغوا لألحاني

فلا التسابيح في المنفى بخلتُ بها

ولا الأناشيد في غور ابن عدوان

ولا الزّمان الذي افنيتُه وأنا

أقارعُ الخصم في الميدان وحداني

فلا يملك إزاء ذلك العجز إلا الرفض الذي يؤدي إلى السجن والمنفى حيث يضاعف الموات النفسي عنده[2]:

أُبايع من يساومُني على الترفيه بالنكبة

مفردة «أبايع» ذات دلالة دينية إسلامية وهي تعني التعاهد على السمع والطاعة والوفاء والإخلاص، واستخدامها هنا يدلل على عدم تردد الشاعر أو حتى مجرد التفكير بالتضحية بنفسه إزاء قيمه التي آمن بها، لذا هو يقبل النكبة بإصرار أمام المغريات التي يتعرض لها.

السجن في حالة حبيب ليس سجنا واقعيا ملموسا، وإنما هو سجن الحياة في المدينة، وضياع راحته في رحابها، فهو يعاني ألم إنكار المدينة له، فهي لا تمنحه الفرصة للارتقاء،

(١) المصدر السابق، ص ٤٢٠.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ١٤٨.

وهي بما فيها من مرائين ومتسلقين تهضم حقه، وتجور عليه، ولعله يعيش قناعة بأنه يستحق فيها أكثر مما حصل عليه، فهي تقضي حتى على الإبداع نفسه، ومن هنا نفهم ما عبر عنه من آلام ومعاناة، وهومن جانب آخر يرى أن للمدينة أثرا في القضاء على كل ما تبقى من نقاء الصورة المكانية، ومظاهر الجمال فيها، فيرى أن مهمة الفن إيقاظ صفاء القرى، التي ترنحت تحت سياط التنمية، والتطوير، والجهل[1]، لذا يتحول إلى الصحراء حيث الروح الأصيلة للمكان الذي يعشق، يحتمي فيها بحثا عن إضاءة عتمة نفسه[2]:

فالصحراء فاتحة ذراعيها لحزنك

حياة حبيب – كما هو عرار – في المكان الصافي، لذا يعيد تشكيل المكان فيجسد من حزنه طفلا يجد الأمن بين ذراعي أمه (الصحراء) وهذه الصورة الأمومية الإنسانية التي صبغ بها المكان تحمل دلالة التعلق الكبير لحبيب في بيئته الريفية، وربما هذا ما عزز من شعوره بسطوة المدينة عليه، بل ليس الأمر متصل بطغيان المدينة على الحلم والطموح الشخصي، بل يتصل كذلك بالطموح القومي عنده، إذ إن مبتغاه وآماله تتعالق مع الهم الجمعي والهم القومي الذي كان يحمله بين جنباته.

ومما سبق فإن مساحة حضور المكان الريفي والمديني جاءت أوسع عند عرار منها عند حبيب، على مستوى الحضور الكمي للمكان الأردني والعربي، ولعل الوقوف على هذا الحضور الكبير للمدن، والقرى، والأماكن الطبيعية، ما يدلل على ذلك فقد وردت عنده منها (عمان، يافا، الرطبة، جلق، حسبان، الرمل، عكا، الرقمتين، عمواس، ذي سلم، السريج، وج، الروحاء، منى، بابل، بغداد، مأرب، أريحا، الطائف، عمواس، لفتا،

(١) الزيودي، حبيب، القرى والشاعرية، جريدة الرأي، الاثنين، ٥ / ٢ / ٢٠٠٧.

(٢) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٢٨.

عدن، حلب، بيروت، القطون، اللطرون، الرقمتين، الحجون، بشرى، سوف، الكفرين، نحلة، ريمون، جرش، الشونة، ماحص، الحصن، الموقر، بيت راس، إربد، الزرقاء، السلط، مأدبا، زيزاء، المغير، الصريح، القويرة، الطفيلة، الثنية، الغور، عجلون، الرصيفة، معان، برما، زي، الأشرفية، الزعتري، ضحل، رم، راحوب، حوران، وادي اليتم، جلعاد، سهل عينين، وادي الشتا، جبال الشراة، الغور، وادي الحور، وادي اليابس، جبل شيحان، وادي الغفر، رم، وادي السير)، إلا أن حضور صورة الريف والمدينة بأبعادهما الفنية الجمالية التصويرية هو ما ميّز شعر حبيب، فحبيب نجح أكثر من عرار في توضيح ملامحها من خلال استحضار أبعاد تفصيلية تترك أثرها في نفس المتلقي، وتجعله يستشرف الصورة، وفيما أراه فإن حبيبا قد تفوق على عرار في إبراز الحضور الريفي المديني، فحبيب ينطلق في هذا الحضور من الداخل، بحيث يلج بك إلى العوالم الداخلية لمجتمع المدينة والريف والقرية، فيجعلك تعيش واقعاً مرئياً يتحرك أمام ناظريك في التعبير عن رؤاه المكانية، هو يجعلك تنظر وترى معه الصورة بنفسك، فتخرج بما خرج به من أحكام ورؤى، فكأنه يتركك تؤمن بما آمن به بالدليل المُشاهد، على حين أن عرارا يعبر عن هذه الرؤى وفق نظرة خارجية تقوم على الجمل الإخبارية، وهو وإن وفق في بعض الصور المكانية إلا أن صوره جاءت عامة، تلامس المكان من الخارج، لا يترك للقارئ المجال للمكوث في مكان بعينه والوقوف على تفاصيل اللحظة الزمنية فيه، فهو يعرج على العديد من الأمكنة التي تفوق فيها كما على حبيب، إلا أنه لم ينجح كما نجح حبيب في تثبيت الصورة المكانية بتفاصيلها المختلفة، إحساسا وجمالا، وتخيلا، ويبدو أن للتطور الفني الذي طرأ على الأدب، بحكم تأخر حبيب زمنيا عن عرار أثَراً في ذلك، فالمنحى الذي نحاه حبيب في منح مشهده الريفي والمديني صورة مفتوحة على احتمالات مشهدية تخيلية متعددة فتح الباب لإضفاء أبعاد جمالية له، في حين أن محدودية هذا الانفتاح الاحتمالي في إطار ضعف الصور الفنية المطروحة عند عرار قلل من توضيح صورة المكان واستشراف دلالاته المضمرة.

الفصل الثالث

تشكيل المكان الفني عند عرار وحبيب الزيودي

شعريّة التصوير والتفاصيل

إن الشاعريّة الحقّة، هي التي توحي بالجمال الممتع، بما تنسقه من ألفاظ متداخلة مع المشاعر والأحاسيس، وإذا لم يكن الشاعر قادرًا لغويًا، فلن يكون شعره موحيًا، أو ممتعًا أو مفيدًا[1]، ففي تجلي الانزياحات اللغويّة تكمن شعريّة اللغة، فالانزياح عن مألوف اللغة ومعيارها هو ما يمنح البعد الفني للعمل الشعري، وهذا ما يدعو إليه نقدة الأدب في عصر الحداثة، «فمهمة الحداثة هو إيجاد إنشائية جمالية في الشعر تفرّق لغته عن لغة النثر، بخصائص نوعية مميزة، وهي لا تهتم بمسألة التوصيل الخطابي أو الشعاري، بل تستخدم لغة خاصة، والفاظا ذات معان مبتكرة، وفقا للسياق الشعري»[2].

والشعرية لا تقف عند حدود اللفظ فحسب، فهي تتجلى في الصور وفي الوقوف على التفاصيل كذلك، ورغم أنّ شعريّة التصوير والتفاصيل يكونان معا جزءا متكاملا متناغما غالبا، لعلّ الفصل بينهما قد يُعدّ ضربا من الجهل عند بعض الباحثين، فينظر إليهما بمثابة العنصر الواحد، غير القابل للفصل، إلا أن الباحث سيفصل بينها، لطغيان أحدها على الآخر في قصائد للشاعرين رغم تداخلهما معا شعريًا، فقد تبرز شعريّة التصوير في قصيدة، وشعرية التفاصيل في قصيدة ما، كما أن التوظيف الفني للتفاصيل لا يتأتى دائما في إطار الصورة، فقد ترد الكثير من التفاصيل التي تضيف للعمل الأدبي أبعادا جماليّة مختلفة.

---

(١) عزالدين، يوسف، لغة الشاعر والغموض، مجلة الأدب الإسلامي، السنة الثانية، العدد السادس، شوال، ١٤١٥هـ، ص٩٢-٩٦.

(٢) انظر: خليل، إبراهيم، فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١م، ص ١٣٦.

شعريّة التصوير:

حبيب ينتمي إلى المدرسة التصويرية، فشعره يقوم على الصورة، وهي ميزة لا تتأتى إلا لشاعر يُمسك بلجام اللغة، يطوّعها كيفما يشاء، وهذه الصور هي ما تُعطي للنص شعريّته، فأهم ما يميز الصورة، هو كثافة الشعور فيها [1]، ولك أن تتبع كثافة الصور في قصيدة «الفتى خليل يقيم صلاة القسام» لتجد نفسك أمام سيل من الصور المكثفة المتتابعة، يكاد لا يفصل بينها فاصل، هي أقرب ما تكون إلى لوحة فسيفسائية، تتشكّل من مجموعة الصور المتنوعة في إطارها، والتي بمجموعها تنقلنا إلى صورة كبرى، تلملم سيل هذه الصور، وتجمعها برباط فني مُحكم، لعل ما أضفته من كلام بين معقوفتين [ ] يوضح هذا الخيط الرابط بين هذه الصور التي تبدو منفصلة، ففي كل صورة من هذه الصور معنى يكمُن، ودلالة تستتر، إلا إن كل صورة منها تدعم التي تليها، وتتكامل معها في إطار المشهد العام، حيث تتصاعد هذه الصور وفق نسقٍ شعري ينقلك من مستوى إلى مستوى آخر، وقراءة القصيدة صوريا، باعتبارها أنموذجًا دالًّا – بحسب ما أرى– يحيلنا إلى مجموعة كبيرة من الصور الشعرية التي تدعم ما ذهبنا إليه من انتماء للمدرسة التصويرية، يقول حبيب[2]:

لدم يسيل من الجليل،

مضى خليلُ

لدمعةٍ في جفن غزة أحرقت قلب الرمالْ

[ففتاه خليل] ما تاب عن حب التراب

وما غفا،

---

(١) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص١٣٣.

(٢) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٢٢٨–٢٣٠.

[ولذا] ما جفّ من دمه السؤال

[فهو] أجمل وردة في الأرض،

[و] آخر قطرة من جرح عز الدين،

[هو] أغنية البلاد

تعزفه السهول على أصابعها، وتنشده التلالْ [لأنه يحبها]

والحب فاكهة الشتاء، [وكذلك]

حنطةُ الجوعى

[ف] خليل نبضُ الأرض، حبّةُ قلبها

تضرع الزيتون يوقظه

وتحرقه صلاة البرتقالْ

[من أجل ذلك مضى] لعروسة البحر التي يتآمر المستعمرون على عروبتها

[و] ليافا قلبه قنديلها...

[ف] مضى ليمسح الأحزان عن وجه التراب

[و] يداه ورد أحمر في كل بابْ

[فلبّى الفقراء نداءه و] جاءوا يقرأون قصيدة الوطن المقدس

للقرى،

للغيم،

للأفق البعيدِ،

وللجبال

فتململ الشهداءُ في صمت القبور [وتحركوا تأثرا لندائه]

[ولذا يراه الشاعر] ممتداً في أرواحنا شرفا

إذاً، نجد أنفسنا أمام كم من الصور، لكنها تتصل ببعضها، فتتكاثف وتتعمق مع كل صورة جديدة، وتتصاعد حتى تصل إلى مستويات عليا، والشاعر في كل صورة من الصور يعالج فكرة ما تتصل بالمكان، فيضمّنها رؤاه وأحاسيسه، فتتوحد هنا، صورة الشخصية خليل مع «أنا» الشاعر، فالشاعر يمضي في التعبير عن آلامه، ومخاوفه، وعن آماله، وتفاؤله، وكذا عن اتصاله الروحي بالأرض الفلسطينية، وتمثُّله ماضي المكان ومستقبله، بالتعالق مع الشخصية «خليل»، فهو يتخذ من الشخصية قناعا، ويتكئ في سبيل ذلك على مجموعة من التقنيات، والأساليب، ففي الصورة الأولى انزياح كحال جُلّ صورِهِ، فشخصيتهُ «خليل» يمضي تلبية لدموع غزة، فغزة تتألم وتعاني في ضوء سطوة المحتل الصهيوني، واعتداءاته المستمرة عليها، فيشبّه غزة بالفتاة، أو الأم، أو الطفلة التي تذرف عيونها الدموع، وهذه الدموع تحرق قلب الرمال، فهل للرمال قلب؟ لا شك أن الجواب (لا)، إلا في إطار التشبيه اللغوي. والانزياح في صورة غزة الباكية، وفي صورة الرمال التي لها قلب جاء ليعزّز الصورة، ويعمّقها، وبالتالي يخدم الفكرة، فالصورة الحسيّة الحزينة الباكية هي أقرب إلى تحريك وإثارة المتلقي من الإخبار المباشر عن معاناة غزة، فالقصيدة تتعزز جماليا بمقدار ما فيها من صور إبداعية، ولعل ما يزيد المشهد السابق عمقا، هو اقتران صورتين حزينتين معا في إطار الجملة الواحدة (لدمعة في جفن غزة أحرقت قلب الرمال)، فألم غزة تعدّى حدود الشعور البشري، حتى وصل إلى رمال الصحراء، التي هي هنا تشي بالأرض العربية ذات الطبيعة الصحراوية، وهذه الرمال هي إنسان حي له قلب، يشعر ويحترق جرّاء هذا الدمع الذي تذرفه غزة، الشاعر ما كان ليعبّر بصورة عميقة عن ألم غزة لو اعتمد جمل خبرية وفق المعيار اللغوي، هذه الصور الحسية تمنح المعنى غنىً دلالياً، فحبيب لأجل إبراز الجانب الناصع لنموذجه (خليل) فإنه يتكئ على الانزياح في صورهِ، فنموذجه (خليل)العاشق للمكان، دائم التفكير بالأرض والتساؤل عنها وعن مصيرها (ما جفّ في دمه السؤال)،

فيعبّر الشاعر عن ذلك بتجسيد السؤال (سائلا) يختلط بدم النموذج، ويمتزج معه، فلا يجفّ إلا بجفافه، وجفاف الدم لا يكون إلا بموت النموذج، فهو سيبقى في تساؤل دائم عنها إلى أن يفارق الحياة، فالصورة هنا لم تشر إلى سؤال النموذج الدائم عن المكان فقط، بل أعطت إيحاءات متعددة عن تعلق النموذج بالمكان، وتمسّكه به حدّ الموت، وأن هذا الارتباط بالأرض هو ارتباط وجداني تصعب خلخلته في النموذج، إذ إنه شيء غير ملموس يمكن للآخرين التحكم به والسيطرة عليه، فإذا كان السؤال بشكله المعروف العادي يمكن أنْ يوقفه تكميم الأفواه، على سبيل الحقيقة، أو المجاز، فإنّ السؤال هنا لا يمكن ايقافه، إذ إنه استفهام روحي ونفسي وذهني، هذه الإيحاءات المتعددة، والقابلة للامتداد الدلالي، لم تكن لتكون لو لم تقم الصورة على الانزياح، فالصورة هي ما أعطت النص الشعرية الجمالية والدلالية.

شعريّة التصوير تتجلى في قصائد أخرى، ففي مجموعة قصائده «قصائد فلسطينية» نلحظ جمال التصوير في قصيدة «يا حادي العيس» [(١)]:

وإن تلا الناسُ أشعاراً على وطنٍ

فقد تلونا على أوطاننا دمنا

كانت فلسطينُ يومـًا طينةً وغدتْ

لمّا نفخنا بها أرواحنا وطنا

يتناول الشاعر في القصيدة صورة فلسطين المحتلة في قلبه وقلب كل عربي مسلم، فهي صورة وطنه المحتل الذي أدمى القلوب، لكنه مع احتلاله لا يحضر إلا بصورة الوطن الشامخ شموخ الجبال، الذي لا يرضخ، ومن هنا فإنه لايقبل الا التضحيات،

---

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٢٢٤.

فيأبى أن يكون سجنا لأبنائه وقيدا لحريتهم، فوطنه فلسطين نال عظمته وحياته بمقدار ما قُدّم من أجله من تضحيات. في البيتين السابقين انزياح في الصورة، فمدح فلسطين لا يكون شعرا، بل دم يخضّب أرضها، يستخدم الشاعر الفعل «تلونا» بما فيه من انزياح، فالدم لا (يُتلا) كما جاء في شطر البيت الأول، وإنما جاء الانزياح ليخدم الصورة، فالتلاوة تكون متتابعة وسهلة، فلعل المراد أن دماء الشهداء متتابعة وتقدم بسهولة فداء للوطن، فالصورة حملت أبعادا دلالية أكثر من مجرد الإخبار بأن قوم الشاعر قد قدّموا الشهداء لفلسطين، فالفعل (تلونا) يشي بمعاني تحتمل التتابع والكثرة، والتغني بهذا البذل كما يُتغنّى بالأناشيد الوطنية، فجمال التصوير هو ما منح المعنى أبعاده الجمالية، فقد وسّع من أفق المعنى، ومنحه فضاء خياليا ممتدا، وهذا ما صبغ النص بصبغته الفنية المميزة له باعتباره شعرا، والانزياح في البيت الأخير (لمّا نفخنا بها أرواحنا) فالروح تنفخ بالجسد ومن ينفخها هو الله جلّ جلاله، فكيف نفخ العرب المسلمون أرواحهم بفلسطين، الانزياح هنا يشير إلى دماء الشهداء، والتضحيات التي قدمت من أجل فلسطين، والتي ساهمت في بثّ الحياة فيها، وحياتها هنا استقلالها وحريتها. ولذا كانت نتيجة هذه التضحيات أن صارت وطنا، ورمزا لأمّة بحالها، فهي ليست أرضا كأيّ أرض. لربما الجمع بين معاني الحياة للمكان (أصبحت وطنا)، والشهادة(لما نفخنا بها أرواحنا)، والتحوّل في صورة الأرض بين الماضي والحاضر (كانت طينة فغدت) كان ليحتاج إلى العديد من الجمل لو عُبّر عن هذه المعاني بلغة معياريّة، وما كانت لتستوعب فضاء الدلالات التي يمنحه التصوير، فالصورة في البيت الأخير اختصرت كما هائلا من الدالات المتنوعة، التي يمكن للقارئ أن يستقيها من النص، ولعل الشعرية تكمن هنا، فالنص المكثف القائم على التصوير، الذي يفتح الأفق للاحتمالات والتخيلات هو الذي يحقق فنية النصوص وشعريتها، والشاعر في سبيل إخراج صورة فلسطين بصورة الوطن المميّز الحي غير القابل للفناء، فإنه يستند إلى جانب الصورة، إلى العديد من

التقنيات والأساليب، منها تكرار حرف التحقيق (قد)، فقد كرره أربع مرات متتالية لتأكيد حقيقة الدفاع عن الوطن فلسطين، والتعلق به [1]:

إنّا فرشناه طيباً غامراً وندى

وقد ملأناه زهراً عابقاً وسنى

وقد رفضناه سجناً نستريح به

وقد رضيناه كي نحيا به كفنا

وإن تلا الناسُ أشعاراً على وطنٍ

فقد تلونا على أوطاننا دمنا

والشاعر يؤكد حقيقة أن فلسطين وطن لكل المسلمين والعرب، فيُبرز ذلك بضمائر المتكلم المستخدمة، (ملأناه)، و(تلونا)، و(أوطاننا)، و(نفخنا)، و(أرواحنا)، و(دمنا)، وأحيانا بتكرار أسماء الإشارة، التي تفيد الإشارة إلى فلسطين باعتبارها وطن الشاعر، وأن شعبها شعبه، يقول في أول القصيدة السابقة:

يا حاديَ العيسِ ذا شعبي وذا وطني

ما ذاقت العينُ من أوجاعهِ الوسنا

هنا الشاعر يؤكد التعلق بالمكان والسكان، فالتعلق ليس لواحد منهما فقط، وهذا ما يجعل التعلق أقوى وأوثق، ولذا فعين الشاعر لا تنعم بمجرد إغفاءة يسيرة فشعبها يُقتل ويُستباح.

---

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٢٢٤.

مثل هـذه الانزياحـات في الصـورة تتكـرر عنـده في العديـد مـن القصـائد، كقصـيدة «الشهداء»[1]، و«الراهبة»[2] وفي قصيدة «في نـاي الراعـي» [3]، وفي قصـيدة «العـالوك»[4]، وفي قصيدة «بدايات»[5]، وفي قصيدة«بيت عمي سليمان» [6]، ...إلخ.

عرار كذلك لا يخلو شعره من التصوير، ففيه كثير من الصور الحسية، والتشبيهات التي تُخرج نصوصه عن لغة المعيار، فتمنح شِعره صفة الشعريّة، ومن ذلك قوله [7]:

عمّـــان يـــا بابـــلُ يـــا قريـــة

قــد كفــر الدّهــر فصــرت بلــدْ

فعمان الحاضر في نظر الشاعر هي صورة سلبية مقيته، فهـي صـورة للمكـان الملـوّث بالساسة، والخانعين، والمرابين، وتجار الأرض، والمتسلقين، فهو لا يحب عمـان علـى الصورة التي هي عليها، في حين أن عمان في صورتها القروية القديمة قـد حملـت كغيرهـا مـن القـرى معـاني الجمـال والأنـس، ولـذا فالشـاعر في ضـوء تحـوّل صـورة عمـان بـين الماضي والحاضر، يعيش حالة ضيق شديد، ويمّر بتفاعلات نفسية متعـددة، عنـدما تـرد الصورتان ذهنيا عنده، فعمد إلى نعت حالة التحـول للمكـان بـأثر مـن الـزمن بـ(الكُفـر)، فالزّمان هو المسؤول عن هذا التحول، ولعـل في نسـبة صـفة (الكفـر) للـدهر قـد نجـح في التعبير عمّا يجيش بصدره، فما يعتمل في صـدره مـن معـاني الضـيق، والغضـب، والكـره، والنقمـة، والقلـق، والتسـاؤل، ...إلـخ، ، فجـاء التصـوير محركـا لكافـة هـذه المعـاني في

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٢٢٥.

(٢) المصدر نفسه، ص ٣٨٠.

(٣) المصدر نفسه، ص ٣٥٣.

(٤) المصدر نفسه، ص ٣٤٩.

(٥) المصدر نفسه، ص ٣٢٣.

(٦) المصدر نفسه، ص ٢٩٤.

(٧) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٢١.

النفس، فالدهر هنا إنسان يخرج عن الدين بارتكابه ذنبا كبيرا لا يغتفر، وهو هنا تحويل عمان من صورة مؤنسه حالمة، إلى صورة بغيضة مميته، وخانقة.، ولعلّ في إخراج المكان الأردني عن الصورة المثالية، التي يحب أن يراه عليه هو كفر بعينه عند عرار، المعروف بتعلقه الشديد بالمكان.

ومما سبق، فإن كلا من عرار وحبيب قد وظّف الصورة في الشعر، وإن هذا التصوير قد منح نصوصهما بعدا فنيا، إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن اعتماد عرار على الصورة جاء أقل مما هو عند حبيب، ولعل ذلك يعود إلى اقتراب عرار من لغة عامة الناس، فلربما أن كثيرا من أشعاره كلاما إخباريا يفتقر إلى الانزياحات، على حين أن شعر حبيب يغصّ بالتصوير، فكثير من نصوص عرار المكانية تفتقر إلى الصورة، ولعل في الأمثلة الآتية ما يبيّن ذلك:

هيهات ما بعد (الصريح) وأهلها

(للحصن)لا شرقي(سال) (مغير)[1]

ليت الوقوف (بوادي السير) إجباري

وليت جارك يا(وادي الشتا) جاري[2]

لو أن (عمان) أهلوها بنو وطني

إذاً لهذا الذي يلقاه لالتعجوا[3]

إن في (الحمّر) عن (وج) غنى

و(بزيزاء) من (الروحاء) روح[4]

(١)عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٣٠.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٥٢.

(٣) المصدر نفسه، ص ١٦٢.

(٤) المصدر نفسه، ص ١٧٢.

ومن ناحية أخرى تبدو صور عرار المكانية تمتاز بالبساطة على غرار ما نجده في الشعر التقليدي فهي تقوم على التشبيه والاستعارة، وتنماز بوضوحها، كما في قوله (كفر الدهر)، في حين جاءت صور حبيب الزيودي كثيفة وإشعاعية في إطار النّص الواحد، ولنا أن نقرأ النص الآتي لنتبيّن اتكاء حبيب على الصورة، ما منح شِعره أبعادا فنية أعمق وفضاء دلاليا أوسع، يقول حبيب في قصيدة «عودي ناقص وترا» (١)

أنا ابن الأرض،
وابنُ الغيم
نايي زائدٌ ثقبًا
وعودي ناقصٌ وترا
حملتُ سفوحَها في السنديان
نزفتها لحنًا على الوديان
ثم عزفتها مطرا
وألّفت القصائد لا كلام ولا هيام
وإنما ألّفتها قمحًا يفيض على السهول
وصغتها سفحًا يغيض على الوعول
وكنت بينهما أطلُّ على سدوم

يُلحظ كثافة الصور في المقطع الشعري السابق، حيث عمد الشاعر إلى جعل الصورة هي الأساس الذي بنى عليه كل بيت من أبيات المقطع، ما وسع من أفق التأويل الدلالي أمام القارئ، ومنحه فضاء رحبا لاستشراف الأبعاد النفسية المضمرة التي جالت في نفس

---

(١) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ١٣.

الشاعر، وتعاقب الصور الحسية القائمة على الانزياحات في إطار القصيدة الواحدة، ربما هو ما منح للنص الشعرية.

ولعل بروز الجانب الفني في شعر حبيب، على نحو قد لا نلمس مثيلا له على الأقل في النصوص المكانية عند عرار، يعود ربما إلى الفارق الزمني بين عهدي عرار وحبيب، فكثير من المدارس الفنية، والتيارات الأدبية، وحركات التجديد في الشعر، قد ظهرت بعد وفاة عرار.

شعرية التفاصيل:

المقصود بالتفاصيل هنا، هو العناية بالتفاصيل اليومية الصغيرة، وبالعناصر المبتذلة التي تصنع هذه الحياة اليومية[1]، والوقوف على صور جزئية في إطار الصورة الكليّة العامة، وهذه العناية، وهذا الوقوف، لا يأتي عبثا، فالوقوف على هذه التفاصيل يعكس بلا شك أبعادا نفسية، ودلالية، تكمن وراءه.

عرار يعنى بالتفاصيل ويورد كثيرا منها، إلا أن هذه التفاصيل التي ترد في شعره للمكان، قد لا تبلغ المستوى والصورة التي يمكّننا من اعتبار شعره الحاوي لها هو من قبيل شعر التفاصيل أو شعر الحياة اليومية، فهي – أي التفاصيل –في أغلبها لا تعدو أن تكون أجزاء لصورة أكبر، لعلها لا تبلغ أن تشكّل تفاصيل يومية، تعكس أبعادا نفسية خلف ورودها، أوتمثل محطات تستوجب الوقوف عندها على نحو ما نجد عند حبيب، ويعود ذلك لأسباب ربما تتصل بافتقار الساحة الأدبية في ذلك الوقت إلى الشكل الأدبي الشعري الذي يُعنى بالتفاصيل، يشير فخري صالح في كتابه الموسوم ب «شعرية التفاصيل» بأن لشعر (يانيس ريتسوس) أثر في ولادة ما يعرف بـ (تيار القصيدة اليومية)، أو (قصيدة التفاصيل) في الشعر العربي، وقد بدأ هذا التأثير واضحا في القصيدة العربية

(١) صالح، فخري، شعرية التفاصيل (أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر: دراسة ومختارات)، الدار العربية للعلوم، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٩، ص ٢٣.

مع نهاية السبعينات [1]، وهذا يعني ولادة هذا التيار بزمن متأخر عن زمن عرار، إلا أن ذلك لا يعني غياب التفاصيل عن شعر عرار بشكلها الفني السابق، فلعل عروجه على كثير من المدن والقرى وأسماء النبات، والمظاهر الطبيعية المختلفة يعدّ من قبيل هذه التفاصيل، وإن لم يبلغ شأوها على مستوى ما تدلل عليه التسمية الفنية الحديثة لمفهوم (قصيدة التفاصيل)، فعرار تبرزعنايته في تناول كثير من موجودات المكان الأردني وتفاصيله، وما كثرة أسماء المدن، والقرى، والأمكنة الطبيعية، كالأودية، والجبال، والقرى، وأنواع النبات التي تحضر في شعره، إلا دليلُ عناية بهذه التفاصيل [2]:

يا بنت (وادي الشتا) هشّتْ خمائله

لعارض هلَّ من وسمي مبدار

وثغرة (الزعتري) افترّ مبسمها

عن لون خدك إذ تغزوه أنظاري

وسهل (إربد) قد جاشت غواربُه

بكل أخّاذ من عشب ونوار

إن الشماليخ في حصن (الصريح)

حالتْ إلى عسل يا بنت فاشتاري

دعي المدينة لا يخدعْك باطلها

فزيفها بيّن من غير منظار

ما بعد خبيز وادينا وخبزته

وبضَّ عكوبنا مير لممتار

---

(١) انظر: المرجع سابق، ص ١٩– ٢١.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٦٥–٢٦٦.

خداك يا بنت من دحنون ديرتنا

سبحانه بارئ (الأردن) من باري

هذه التفاصيل هي ما أعطت شعره زخما شعريّا للنص السابق، وهذه الشمولية للمكان والقدرة على حشد هذا الكم الكبير من الأمكنة في إطار النص الواحد هو ما أعطى لنصوصه بعدا شعريّا، وهذا الخلط، والتنقل ما بين أمكنته الإيجابية والسلبية، والعروج على تفاصيل تتعلق بالمكان، هو ما منح النص الصبغة الفنية، فلو عدنا إلى النص السابق وحاولنا الوقوف على التفاصيل الكثيرة فيه لوجدنا الآتي: من أسماء القرى والمدن: (ثغرة الزعتري، إربد، الصريح، المدينة، الأردن)، ومن الأماكن الطبيعية (وادي الشتا، سهل إربد،)، ومن أسماء النبات (خمائل، عشب، نوار، الشماليخ، الدحنون، خبيزة، عكوب)، كل هذه التفاصيل في مساحة شعرية لا تتعدى سبعة أبيات، وليس الأمر كذلك فقط، فهو يتوقف عند أمور تفصيلية تخصّ مكانًا ما، فالشماليخ اتصلت هنا بحصن الصريح، والعشب والنوّار اتصلا بسهل إربد...الخ، وهي تفاصيل لا بد أن الشاعر قد لمسها في هذه الأمكنة، فهي ليست تفاصيل عامة تنفع أن تعمّم على كافة المناطق، هي خصوصية مكانية. وقد جاءت عناية الشاعر بتفاصيل المكان، تعبيرا صادقا عن حب الشاعر له وتعلقه به، فالشاعر يعي كافة التفاصيل المكانية، بل ويخلّدها بشعره، هذه التفاصيل التي هي ما أعطى للنص شعريته.

ما أشرنا له سابقا لا يعني غياب التفاصيل بمفهومها الحديث عن الشعر العراري، فإننا نلمس مثل هذه التفاصيل في قصيدتيه (الحنين إلى الجزيرة) و(الحنين إلى حوران)، فهو يرسم كثيرا من تفاصيل الصورة الإيجابية للبيئة الصحراوية، في مقابل العديد من تفاصيل الصورة السلبية لبيئة المرائين، والفاسدين، والمستعمرين، يقول في قصيدة (الحنين إلى الجزيرة)[١]:

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٩٤-٢٩٥.

ألا حبـــذا أرض الجزيـــرة موطنـــا

وإنْ كـــان مـــن دوح السعـــادة بلقـــع

...نعم جيدها عطلٌ من الحُليِّ والحَلى

ولكنـــه بالمكرمـــات مرصـــع

وإنّ مغانـــيها وإن قـــلّ خصـــبها

لمـــن كـل مرعـى قـام بـالغرب أمـرع

وأبيـــات شـــعر رصّـــعت جنبـــاتها

لمـــن كـل قصـر قـام بـالغرب أرفـع

.. وآل بعـــرض القفـــر يخـــدع ظامـــئا

لغُلتنـــا مـــن نهـــر (لنـــدن) أنقـــع

وبـوم يحيــي الليــل في حــالك الدجــى

بنعـــق لـــه جـــأش المصـــاليت يجـــزع

أحـــب لســـمعي مـــن تغاريـــد آلـــة

لغيــر بــلادي يــا أخــا العُــرب تصــنع

الأبيات ملأى بتفاصيل المكان الصحراوي، فالصحراء تخلو من مظاهر الحضارة المادية: المجوهرات ومظاهر الزينة المختلفة في الشكل العمراني، وأماكن الاستجمام والراحة والحدائق الغناء، ...إلخ)، فهي (عطل: خالية من الحُلي والحَلى)، وهي قليلة الخصب لجفاف مناخها (قلّ خصبها)، وبيوتها من الشَّعر، تكاد تؤمن الحد الأدنى من الأمن، إلا أنها ترصّع جنبات المكان كالحلي، فهي جميلة في نظر الشاعر (وأبيات شعر رصّعت جنباتها)، ويتخللها السراب الخادع (وآل بعرض القفر يخدع ظامئا)، وتعج ليلا

بالأصوات المزعجة لطيور البوم (وبوم يحيي الليل)، إلا أن الشاعر يبرز كل التفاصيل السابقة التي تشي بفقر المكان بصورة جميلة مقابل المكان النقيض، الذي يعج بالجمال المادي، لكنه يفتقر الجمال النفسي، وهكذا فعرار يُعنى شعريا بالتفاصيل التي تمنح المشهد أبعادا رؤيوية متكاملة، وتعكس جوانب نفسية عنده، فالشاعر يميل بشكل كبير إلى هذا الشكل المكاني، ويرى فيه مكانا يحقق الأمن النفسي.

وفي قول عرار [1]:

فحبـــذا روثهـــا أنعـــام ديـــرتنا

لا سيّما منه ما قد كان عجلوني

التفات إلى تفاصيل مبتذله، إلى الحد الذي قد يقلّ الوقوف على مثيله، لكنه هنا، يحمل معنى الالتصاق التام بالمكان، فالتفات الشاعر إلى مثل هذه التفاصيل يعني الاهتمام البالغ بمكانه وأرضه، فلا يفوته من تفاصيلها حتى صورة روث أنعامها.

هذه التفاصيل نجد مثيلها عند حبيب، فحبيب لا يتوقف الأمر عنده على جمال التصوير للمكان، بل هو يقف عند تفاصيله الدقيقة أيضا، ما يجسد عنايته البالغة بالمكان، ولعلّ نصيب مكانه القروي كان الأوفر بمثل هذا الوقوف، ففي قصيدة «منازل أهلي» يشير الشاعر إلى كثير من التفاصيل التي فرضتها ذاكرته، وعقله الباطن [2]:

«ورجّع سربا من الذكريات

تحوم مثل الحساسين حولي»

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص٥٥٤.

(٢) ناي الراعي، ص ٣٠٥-٣٠٧.

فهي لا تفارقه أبدا، وهنا التفاصيل تتصل بصورة القرية يقول في موضع آخر من القصيدة:

أبي في المضافة..
القهوةُ البكر مع طلعة الفجر عابقةٌ بالمحبةِ
وهي على طرف النار تغلي،
صوت أبي الرحب يملأ قلبي طمأنينةً
وهو يضرع لله حين يصلّي
..وردّ الممر العتيق إلى بيتنا والسياجْ
ورائحة الخبز فوّاحة وحليب النعاجْ
ونافذة هي كل الطفولة
يا ما تمرجحت عليها أنا وأخي
وكسرنا الزجاجْ
ونفرح، حين يكون أبي عند بوابة الدار
منشغلا عن شقاوتنا،
ويرحب بالجار في غبطةٍويهلّي
...كلما دندن العود أيقظ في تعاليلهم بعد طول رقودٍ
...وعاد أبي وهو يفرش قريتنا هيبةً
وإخوته من حواليهِ سرب صقورِ

المتتبع للمشهد الشعري السابق يجده يحوم حول صور درامية لكثير من تفاصيل القرية والحياة فيها، أفليس في حديثة عن كسر الزجاج، وانشغال والده عن شقاوتهم بالترحيب بجاره، والصورة الحسية التي رسمها لوجه والده وهو يرحب بالجار (في

غبطة ويهلّي)، وتضرع والده في صلاته، ورائحة الخبز، وحليب النعاج، وحضور النافذة، عناية بأدق التفاصيل؟، حبيب لم يرسم صورا عامة هنا، هو يحدد مصدر الحليب بالتفصيل، فهي من النعاج وليست من الماعز أو الأبقار، ومفردة (فواحة) تشير بعناية إلى روائح الخبز التي تنتشر في جو القرية عند الصباح فهم يعتادون الخبز صباحا، واختلاط هذه الروائح بين بيوت الجيران يجعلها تفوح في أرجاء القرية، وفي حديثه عن النافذه بأنها كل الطفولة إشارة تفصيلية إلى طبيعة القرية التي تقل فيها مصادر اللهو للأطفال، ولعل مراقبة الناس من النافذة، واللعب عندها وحولها يلخص كثيرا من حياة الطفل في بيئة القرية، فالسير في تناول دلالة هذه الإشارات التفصيلية في مجتمع القرية ينفتح على فضاء دلالي واسع، والمهم هنا، أن نشير إلى العديد من تفاصيل الحياة اليومية في مجتمع القرية التي توقف عليها الشاعر في النص، فبالإضافة إلى ما سبق من تفاصيل، هنالك صورة الأب وهو يملأ المضافة ألقا ومهابة، وصورة تجمّع الأخوة والأقارب في المضافة، فمجتمع القرية يمتاز بالروابط العائلية، هم يتشاركون في مناسباتهم، وسهراتهم، (وإخوته حوله كالصقور). لعل مثل هذا العناية بالتفاصيل تمنح النص الشعري بعدا حسيّا، تجعل القارئ يعيش جو المكان ويندغم به معنويا، فيتعالق مع الشاعر في مشاعره إزاء هذا المكان، وهذه التفاصيل تمنح الصورة عمقا، فالنص يتحول إلى مقاطع مشهديّة تعج بالتفاصيل التي ترسخ الصورة والرؤية التي يعبر الشاعر في ذهن المتلقي، ولعلّ هذه التفاصيل وخاصة الصغيرة منها، والمبتذلة، تمثّل ومضات صادمة للمتلقي، تستدعي توقفه عندها، وتستوجب تساؤله حولها وأهميتها، فالتفاصيل الصغيرة الغير متوقعة حينا، هي التي تسترعي الاهتمام والانتباه، على حين أن الصورة العامة تمر سريعا في ذهن المتلقي لكثرة تكرارها، فالنص السابق لم يكن ليظهر بمثل هذا الغنى في المعاني، والكثافة المشهديّة، والطاقة النفسية، لو خلا من هذه التفاصيل، فالتفاصيل تلوّن النص، وتمنحه حياة نابضة، وتجعل سير النص متتابعا، ومترابطا، ولعل

مثل هذه التفاصيل هي التي تقرّب المتلقي من فهم رؤية الشاعر، وموقفه الخاص من قضية أو موقف ما، فهي بما تعكس من أبعاد نفسية تتصل بالشاعر، تمنح للقارئ القدرة على الولوج إلى خفايا النص، وأبعاده المضمرة.

وفي قصيدة «سلاما على وطن الطيبين سلاما» [(١)]، ما يبرز شعريّة التفاصيل:

أما زالت النار موقدةً،
والدلال على الضيف سكّابةً
والمضافات مفروشة ألقا ومهابة
...سلاما على حقلنا وعلى الطرقات البعيدة
على شارع السلط وهو يفيض ظباءً
...على شاعر يتأبط شراً
على نخلةٍ تعبر الآن بوّابة الطب
طازجة ووحيدة
...على «سندويش» الإذاعة صبحا وشاي الجريدة
على صاحبي يترنح بين عناد حبيبته
وعناد القصيدة
...ولا شعر في فاس
لا أصدقاء ولا طرقات تقود إلى توت جيراننا

المقطع السابق يعجّ بالتفاصيل اليومية، فهناك صورة النار التي تُشعل لإعداد القهوة واستقبال الضيوف، وهناك دلال القهوة التي تدار على الحضور، وصورة أخرى للمضافة المعدّة لاستقبال الضيف، فهي دائمة التجهيز، تملؤها المهابة والألق، ولعل

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٣٠٠-٣٠٢.

المهابة والألق هنا، انعكاس لترتيبها الدائم وتجهيزها لاستقبال الضيوف، أو ربما يكون انعكاساً لمرتاديها من الأقارب ووجهاء الناس، وفي المقطع صورة تفصيلية أخرى هي صورة شارع السلط في عمان وهو يمتلئ بالفتيات، وطالب شاعر يحاول الاستحواذ على قلوبهن بشعره، ولعل في إشارة حبيب هذه إشارة إلى نفسه، وصورة لفتاة تدخل بوابة كلية الطب، وصورة تفصيلية أخرى لتناول شاي الصباح وقراءة الجريدة، وصورة ثانية لشجرة توت الجيران، إذاً، المقطع يعجّ بالتفاصيل اليومية.

النصوص الشعرية حديثا تميل إلى القصر والرؤية المركزة، بمعنى اشتغالها على اليومي والمقصي المهمش فيه، والشخصي الخاص بالتفاصيل الصغيرة [١]

لعل لغة حبيب هي أنضج من لغة عرار بحكم عوامل كثيرة، ذكرناها سابقا لعل من أهمها ما يتصل بتطور الأدب، ومدارسه، وتشعبهما، وتنوعهما في العصر الحديث، هو ما يحدونا للاعتقاد بأن جمال التصوير، وإحكامه، وتنوعه، واتكاءه على الانزياحات، والانحرافات، بالإضافة إلى حُسن استلهام تفاصيل المشهد المكاني عند حبيب، هو ما أبرز نصوصه المكانية بقالب فني، وإحكام صوتي وإيقاع جلّى شعريّة النص، ومنحه أبعاده الجمالية، ولعل ما ذكرنا من أسباب، إضافة إلى ميل عرار نفسه إلى اللغة الإخبارية المباشرة في كثير من نصوصه المكانية – على الأقل– هو ما جعل أثر الصورة والتفاصيل يتراجع في تجلية مثل هذه الشعريّة في شعره.

(١) انظر: المصلح، أحمد، الشعر الحديث في الأردن، : تجليات المرئي ودلالة الرؤيا، وزارة الثقافة، ٢٠٠٤، ص ٣٣٧.

التكرار والكم

يُعدّ التكرار ظاهرة كونية يقع الإنسان تحت تأثيرها أيّا كان مكانه وزمانه، شاء ذلك أم لم يشأ؛ لأنه جزء من إيقاع هذا الكون منذ بدأ وحتى تقوم الساعة، فمظاهر الكون على اختلافها قائمة على نمط دقيق من التكرار، فتعاقب الفصول، ودوران الأرض والقمر، والليل والنهار ليست سوى أحداث مكررة، والإنسان نفسه حالة مكررة في حياته وموته، ولبسه ونومه، وحركات جسمه، وطعامه وشرابه، وعليه، فالتكرار موجود في حياتنا تعبيرا صادقا فُطر الإنسان عليه...إلخ(١).

والتكرار في الأدب من الظواهر الأسلوبية التي تستخدم لفهم النص، فهو لا يقوم على تكرار الألفاظ فقط، وإنما ما تتركه هذه اللفظة من أثر انفعالي في نفس المتلقي، فكل تكرار يحمل في ثناياه دلالات نفسية وانفعالية مختلفة، تفرضها طبيعة السياق نفسه، لأنه بغير ذلك يصبح تكرارا لجملة من الأشياء التي لا تؤدي إلى معنى أو وظيفة في البناء الشعري (٢).

يراه فهد عاشور «واحدا من الأساليب التعبيرية الدقيقة التي تظهر بوضوح في نتاج الشعراء والأدباء على حد سواء، التي تشف عن أبعاد مختلفة في العمل الأدبي، وتعكس جوانب غنية فيما يتعلق بحضور الأديب، وحالات تفاعله مع الأشياء من حوله باعتبار المادة الأدبية وثيقة الأديب وبصمته الدالة عليه في الوجود»(٣).

---

(١) انظر: عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص ٣١.

(٢) انظر: النعامي، ماجد، ظاهرة التكرار في ديوان «لأجلك غزة» الجامعة الإسلامية، غزة، ص ٦٩-٧٠.

(٣) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص ١١.

وتراه آمال دهنون متصلا بالقصيدة المعاصرة، تقول «يعتبر التكرار من أهم أساليب الإنسان التعبيرية في القصيدة النثرية المعاصرة»[1].

ورغم تباين النظرة إليه والاختلاف حوله، يراه عاشور بأنه لا يخرج عن اعتباره إعادة للفظ والمعنى، موردا كثيرا من آراء القدماء والمحدثين ورؤيتهم حوله، والعديد من المسميات التي عبّرت عنه، عند البلاغيين، والنحاة، واللغويين القدماء، باعتباره في اللفظ والمعنى معا، أو في المعنى وحده دون اللفظ، من مثل:السجع، والجناس، التقفية، رد العجز على الصدر، أو التوكيد عند النحاة، مشيرا إلى أن أهم أنماط التكرار في القصيدة الحديثة ودلالاتها هو: التكرار الهندسي، والتكرار الشعوري، والتكرار الوظيفي[2].

وسأتناول التكرار في شعر حبيب وعرار وفق ما يُعرف بالتكرار الشعوري، وهو التكرار الناشئ عن حالة شعورية شديدة التكثيف يرزح تحتها الشاعر [3]، وبيان أنواع التكرار وفق هذا النمط التكراري، الذي أراه هو الطاغي في شعر الشاعرين. ولربما استطاعت فصول الرسالة السابقة تجلية طغيان البعد النفسي في نظرة الشاعرين اتجاه المكان وتفاعلهما في إطاره.

والتكرار للمكان يبرز عند عرار وحبيب بأشكال متعددة منها: تكرار الحروف، وتكرار الألفاظ، وتكرار العبارة أو الجملة، وتكرار اللازمة، و تكرار الصورة، وأنواع أخرى من التكرار التي انفرد بها أحدهما مثل: التكرار التقني (الفراغ)، وتكرار الرموز.

---

(١) دهنون، آمال، جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص٥٤
(٢) فهد ناصر عاشور، التكرار في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص٢١ – ٤٦.
(٣) المرجع السابق، ص ٤٤.

تكرار الحروف:

وليس المقصود هنا تكرار الحرف باعتباره أصغر وحده صوتيه، «فالفونيم» يتكرر في ثنايا الأعمال الأدبية، طوعا أو قسرا، سواء قصد الشاعر ذلك أم لم يقصد، إلا أن التكرار الذي يعنينا هنا هو التكرار لحروف المعاني التي تعبر عن حالة شعورية تعتري الشاعر.

يرد تكرار الحروف عند عرار صيغة توكيدية، كما في قوله[1]:

فحبـــذا روثهـــا أنعـــام ديــــرتنا
لا سـيّما منـه مـا قـد كـان عجلـوني
عبــود يــا شــيخ يــا مــن مجالســه
لــلأم همــس وللمعــراج ضوضــاء
يـا شيخ مـا العلـم؟ حسـب المـرء معرفـة
أنّ الشـــفاه بـــوادي السيـــر لميـــاء
وأنّ وادي الشــــتا حــــوّ جـــآذره
وأنّ مصطـــافها «مـــوآب» أسمـــاء
وأنّ آذان نـــــواب الــــبلاد ســــوى
عــن الــذي يقتضـيه العلــج صــماء

الحرف الناسخ (أنّ) ورد هنا، لتأكيد حقائق مكانية، وهي جمال المكان الريفي في وادي السير ووادي الشتا، ففتيات وادي السير، ووادي الشتا، ومؤاب، يتمتعن بالعديد من السمات الجمالية، فيضفنَ على جمال المكان جمالا، إلا أن هذا المكان الجميل بأرضه، وناسه، لا يجد من يقف معه، ويدافع عنه أمام طمع الآخرين، ولعل حضور

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ١١١-١١٢.

الرمز (عبود) يتصل بمعاني الخذلان للمكان وناسه، فعبود ومن هم على شاكلته، لا يقوون إلا على الكلام، يتخذون من المكان مطية لتحقيق مصالحهم وإن كان على حسابه، ولذ تتكرر صورة عبود وتتأكد ذهنيا في صورة نواب البلاد، الذين يقع على عاتقهم الدفاع عنه وعن مصالحه إلا أنهم لا يفعلون.

ويتكرر عند عرار ورود الكثير من الأحرف التي تأتي صيغة تأكيديّه في الغالب على جمال المكان، وبيان التعلّق به، وإضفاء هالة من القداسة عليه، فيؤكد ذلك باستخدام (لا النافية)ف(رضوان)حارس الجنّة لم يمرّ على مكانه الجميل، ولم يشرب منه، ولم يتمتع بجماله[1]:

يقـــول عبـــود جنـــات النعيـــم علـــى

أبوابهـــا حـــارس يـــدعوه رضـــوانا

مـن مـاء راحـوب لـم يشربْ ولـيس لـه

ربـــعٌ بجلـــعاد أو حـــيّ بشـــيحانا

ولا تفيـــــأ في عجلـــــون وارفـــــة

ولا حـــدا بهضـــابِ السلـــط قطعانـــا

ولا أصـــاخ إلـــى أطيارنـــا ســـحراً

بالغـــور تمـــلأه شـــدواً وألحـــانا

ولا بـــوادي الشـــتا تامتـــه جـــؤذرةٌ

ولا رعـــى بســـهول الحصـــن غزلانـــا

إن كـــان يـــا شـــيخ هـــذا شـــأن جنتـــكم

فابعـــد بهـــا إنهـــا ليســـت بمرمانـــا

---

(١)عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٧٢-٢٧٣.

يتكرر حرف النفي (لا) في معظم المقطع السابق، وقد يكون الهدف الرئيس هنا هو النفي، فعرار يسيطر عليه هاجس عدم وجود مثيل لهذا المكان، فاستخدم النفي لتأكيد ذلك، وهذا النفي يرد لتأكيد جمال الأرض وصفائها، ومحاولة من الشاعر لتبرير عشقه الشديد لها.

ويتكرر عنده حرف الاستفهام (**الهمزة**) للتعبير ربما عن حالة الحنق والضيق لما آل إليه حال بلاده، وبنفس الوقت عن أمله المعقود على جلالة الملك عبدالله بن الحسين في كشف غُمّة البلاد [1]:

أليس سنّ ابن ست الدّار

فما على (ككس) أهل الدار إنْ

أليس آباؤنا من قبلنا نشأوا

على الصِّغار وفي مهد العصا

أليس لولا سنا رغدان ما انكشفت

في ليل عمان عن أضوائها سرُج؟

المقطع السابق يتمحور حول الاستفهام، فلعل ذلك يأتي انعكاسا لحالة من الاضطراب والقلق الداخلي يعيشها الشاعر إزاء أوضاع البلاد، التي تعيش حالة استعمارية من قبل الانتداب البريطاني، فيلجأ للسؤال، ولعل هذه الأسئلة موجهة للنفس كما هي موجهة للآخرين، فعرار لا يستطيع قبول ما يحصل في بلده والتسليم به، فهو يرى أن بلاء البلاد من أهلها، الذين درجوا على الصغار، لذا لا يجب أن يُلام الآخرون على استعبادهم البلاد (فما على ككس (كوكس: المعتمد البريطاني) أهل الدار إن

(١) المصدر نفسه، ص ١٦٢-١٦٤.

نشجوا، لكنه يرى في جلالة الملك عبدالله الأمل في الخروج من حالة الذل والهوان، ولعل الشاعر يستخدم مفردة (سنا) التي تشير إلى الضوء الخافت قصدا، فضوء جلالة الملك هو بصيص الأمل في وسط هذا البحر من الظلمات، وعمان تأخذ بصيص الأمل (أضواءَها) منه.

نلمس عند حبيب تكرار الحروف بصور عدة، فهناك الحروف التي ترد بصيغتها (التأكيدية) كالتي وردت عند عرار، كما في (لا الناهية) في قوله[(١)]:

هي الحرب غبراءُ قادمةٌ من أقاصي الشعاب
ستأكل نيرانها قمحكم،
وتدكُّ حوافرها صبحكم،
... لا تجرحوا كبرياء السواري
لا تتركوا أرضكم للتتار
و لا تتركوا لحمكم للضواري
هي الحرب قادمة من سيوقد ناري
ويأخذ ثاري

النص السابق فيما يظهر قائم على التحذير واستنهاض الهمم، فورد حرف النهي (لا) في إطار تأكيد النهي لأهل المكان، هو ينهاهم عن العديد من الأفعال التي قد تجر الويلات عليهم، فهو في نهيه لهم كأنه يطلب منهم الانتباه للخطر القادم، ولعل في الإشارات التي أوردها بعد النهي (لحمكم، أرضكم، كبرياء، قمحكم، صبحكم) تنويه إلى أنواع الأذى الذي سيلحق بالمكان، والسكان، فهنا إشارات مكانية عن العرض، والكرامة، والأرض، وثروات البلاد التي ستكون عرضه للعبث إذا لم يتم التصدي

---

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ١٤٣-١٤٤.

لهؤلاء المغتصبين القادمين من بعيد (هي الحرب غبراء قادمة من أقاصي الشعاب)، ويبدو أنه يشير إلى الهجمة الغربية الشرسة (الضواري)على العالم العربي الإسلامي، في الأبيات العديد من الإشارات الموحية، فالتتار هنا، إشارة إلى الهجوم الشرس الذي يهدف إلى القضاء على كافة أشكال الحضارة، فهذا الهجوم يذكر بوحشية التتار في هجومهم على بغداد في القديم، (وكبرياء السواري) ربما أراد بها سواري الأعلام التي هي رمز للدول وهيبتها، أو لعله أراد بها إشارة إلى السفن الإسلامية (سواري السفن) التي غزت جنوب أوروبا، في الأندلس، فأعلت من كبرياء المسلمين والعرب بين الشعوب.

ونجد عند حبيب تكرار (الحروف الساكنة في قوافي قصائده الداخلية)، التي لعلها توحي بالسكون، وبالتالي الموت النفسي على نحو ما نجد في قصيدة (الخريف)[1]:

أصفرٌ شارع السلط،
ليلُ المقاهي
أصفرٌ كل شيء: زجاج المعارض
وجه البلدْ
هديل الكنائس يوم الاحدْ
ذابل كل شيء
فلا تعجبي لو ذبلت وجفّ لساني
ولا تعجبي لو أذبت الخريف بناري
ولوّنته بدخاني

السكون على (البلدْ، والاحدْ) لربما يثير معاني الموت على المكان، فالمكان هنا شاحب (أصفر) يشي بالموت والإنهاك، ولذا كل شيء في هذا المكان (ذابل)، وهذا

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٢١٣.

الإنهاك والذبول للمكان انعكس على الشاعر (فلا تعجبي لو ذبلتُ وجفّ لساني)، موت المكان هنا، متصل بالمرأة (لا تعجبي)، لعل غياب الحبيبة هو ما أضفى هذا الجو الساكن المميت على المكان والشاعر، ويتكرر مثل هذا السكون عنده في كثير من القصائد مثل قصيدة «يا عمد البيت»، وفي قصيدة «ناي الراعي»، و«شجر الخوخ»، و«رفرف قلبي»، وفي «بيت سليمان»، وتتجلى صورة الموت النفسي باقتران الحرف الساكن نهايات القوافي الداخلية مع الألفاظ الدالة على الموت والافتراس في قصيدة «الفتى خليل يقيم صلاة القسام»[1]:

أدري بأن الموت يدخل كل يوم في البيوتْ
بعيون ذئب جائع وبفكِّ حوتْ
وبأنه ما عاد يترك وردة
أو طفلة، أو غصن توت
لكنني سأقول للعشاق
إن الخوف موتٌ
والبلاد إذا يموت الخوفُ فيها لا تموتْ

المقطع السابق يقوم على الصور الحسيّة، فالموت كائن مفترس، مخيف، شره (جائع)، صورة الموت هنا صورة استعارية تعمّق الإحساس بالموت، ولعلّ في الإشارة إلى فك الحوت تعالق مع قصة يونس عليه السلام الذي التقفه الحوت، صورة الموت هذه صورة يومية دائمة (كل يوم في البيوت) فهي صورة كثيفة لعل ما يزيد من كثافتها تكرار الفاظ مثل: موت، وخوف، (إن الخوف موتْ)، (والبلاد إذا يموت الخوف فيها لا تموتْ)، الجمل السابقة يتراكم بها الموت، فهناك السكون على آخر كلمة موت،

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص٢٣٣.

والتكرار لمفردتي خوف وموت، والتوكيد في (إن الخوف موت)، فهي تحمل كثيرا من معاني الموت النفسي. وبمقابل صورة الموت الموحشة هناك صور بريئة (وردة، طفلة، غصن توت)، هذه الصور فيهاكثير من علامات الضعف، والجمال، والبراءة، ولعلّ في هذه السمات البريئة في مقابل الصورة الموحشة السابقة تعميقا للصورة البشعة للموت، والشاعر يستخدم هذه الصورة التقابليّة للموت بصورته المخيفة (وهو هنا العدو الصهيوني)، والضحية بصورتها الناصعة البريئة (وهي هنا الشعب الفلسطيني ومقدرات الأرض الفلسطينية) لبيان صورة العدو، وخطره الكامن على المكان وناسه، الشاعر في نهاية المقطع يقرّ بمسلّمة حياتية (إن الخوف موت)، لكنه يستدرك سريعا بأن التغلّب على الخوف هو حياة، وكأنه هنا، يشير إلى صمود الشعب الفلسطيني، وتحديه الخوف والموت نفسه بمقاومته البطلة.

وهناك تكرار (ياء النداء)في قصيدة (ناي البراري)، فقد ورد حرف النداء في إطار استحضار نماذج وطنية ناصعة في ضوء غياب الشبيه في زمن الحاضر، يقول حبيب في إطار التعبير عن الهمّ الجمعي في وطنه [١]:

يا صايل الشهوان

يا هزاع،

يا ابن غدير

يا اللوزي

يا ابن بتلا

يا فراس انهض

يا رمح استند

الله يا وطني

---

(١) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ٩٠-٩١.

ويا وشم الجدود
أنا لوشمك أنتمي
وأنا لرمحك أنتمي
وأنا لروحك أنتمي

قد يرد حرف النداء (يا) هنا، يحمل معنى الصرخة التي يطلقها الشاعر استحضارا لنماذجه الوطنية الناصعة، على سبيل التعبير عن آلامه في الحاضر، ولعل في الجمل الاسمية المكررة في آخر المقطع ما يوضح سبب هذا الاستحضار، فالشاعر يستحضر فيهم، ماضي البلد الصافي الجميل (لروحك أنتمي)، ومجد البلاد (أنا لرمحك أنتمي)، وتراث البلاد، وعاداتها الأصيلة (أنا لوشمك أنتمي)، التي يراها قد تلاشت في ضوء معطيات الحضارة الحديثة.

إذاً، يرد الحرف مكرورا عند عرار وحبيب بأشكال عدة، محتملا لكثير من الدلالات المختلفة، إلا أن هذه الحروف قد اشتركت في تعبيرها عن أبعاد نفسية عند الشاعرين.

تكرار الألفاظ:

يكثر تكرار الألفاظ عند عرار، وتكرار الألفاظ الذي سنتناوله هو التكرار المفيد الذي يرد في المواطن التي تستدعيه، ويتردد من هذه الألفاظ عند عرار «العلج» التي ترد في أكثر من مكان في إشارة إلى تغول سلطة الأجنبي، فحضورها المتكرر هو حضور لهذا الأجنبي إلى الدرجة التي يطلب فيها أرضا لا يكون لهم فيها حضور:

فيا حبذا بيت من الشَّعر ما به
لعلج زنيم دأبه الغدر مطمع[1]

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٩٤.

ولا حبــذا قصــر مشـــاد بروضــة

على الـرغم مني فيه **للعلج** مربـع

والعلـــج مـــا انتصـــبت لـــه

فـــي كـــل مـــوماة بنيـــة[1]

في فـــلاة لـــيس **للعلـــج** بـــها

حيـــة تســـعى وثعبـــان يـــفحُّ[2]

جاء استخدام عرار لمفردة (العلج) نوع من التحقير، فمفردة العلج هي مفردة عربية يـراد بهـا: الحقيـر مـن الـروم، ولـذا فهـو يـرفض كـل أشـكال الحضـارة عنـدهم، حتـى لـو حملت معاني الرفاه المادي (قصـر مشـاد بروضـة)، فيفضّـل عليهـا عيشـة الباديـة القاسـية (بيت من الشعر)، بحكم أنها تتمتع بالصفاء والنقاء والطهر، لذا لا يجد أقسى من (الحيّة والثعبان)في بيئته الصحراوية ليصفهم بها.

وتتردد عند عرار لفظة (وادي) كثيرا متصلة بعالم المرأة غالبا، وهو يوردها في إطار إبراز الصورة الجميلة للطبيعة الأردنية، والمرأة هنا تقوم بإضافة مسحة جمالية على مكانه:

في غيـر (**وادي** الشـتا)في غيـر أربُعـه

ما تـورف الظِّـل للأشـواق أفيـاء[3]

يـا شـيخ! مـا العلـم؟ حسـب المـرء

أنَّ الشفاه (**بـوادي** السـير) لمـياء[4]

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٧٥.

(٢) المصدر السابق، ص ١٧٥.

(٣) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ١٠٩.

(٤) المصدر نفسه، ص ١١١-١١٢.

وأنَّ (**وادي** الشـــتا) حــوٌّ جـــآذره
وأنَّ مصطافــها (مــوآب) أسمــاء

فيوم (**بوادي** السـير) تأسره ظبيـة
ويـوم بهـذا الثغــر يسبــيه ربــرب[1]

لفظة (وادي) ترد عنده كثيرا، وهي تأتي في إطار الحديث عن أربعة من الأودية، هـي: وادي الشتا، ووادي السير، ووادي اليابس، ووادي الغفر، صورة الوادي تتصل في الـذهن بالماء والخير، والأنس، فهو مكان لسكن القبائل التي تطلب الماء، ولعل تكـرار الـوادي عند عرار جاء من هذا القبيل، فهو مكان آمن مـؤنس يجتمـع فيـه جمـال الطبيعـة ووجـود المرأة، فيعكس صورة مؤنسه لمكانه الوطني.

وتتكرر عنده أسماء قرى من مثل (**ماحص والفحيص**)، وهي ترد عنده أمكنة مقدسة يقسم بها، فتبين درجة تعلقه الكبير في بلده:

قســـما بمـــاحص والفحيـــــ
ــــص وبــــرد مـــاء الحمّـــر[2]
إني إلــــى تلــــك الربــــو
ع وحســـــــنها المتوفــــــــر
ســــأظل نَضــــوَ تَشـــوّقٍ
وتذكــــــــر وتحسّـــــــــر

---

(١) المصدر نفسه، ص ١١٧.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٦٧.

قســـــما بمـــــاحص والفحيـــــ
ـــــص وبالطفيلـــــة والثنيـــــة[1]

وكـــــروم جلعـــــاد الأشـــــم
وتربـــــة الغـــــور الغنـــــية

ودم ابـــــن شهـــــوان الأبـــــي
ومصـــــرع النفـــــس الأبـــــية

يربط عرار بين القسم بهذه الأمكنة في النص الثاني ودم الشهيد (ابن شهوان) ولعل مثل هذا الربط يبين مدى قداسة هذه الأمكنة عند الشاعر، فهو يؤكد تعلقه بهذه الأمكنة في نصه الأول باستخدم حرف التوكيد (إنّ)، و(سين الاستقبال)مع الفعل الناقص (ظلّ) فظل تحمل معنى الاستمرار، واتصال سين الاستقبال بها منحها امتدادا استمراريا في المستقبل البعيد.

يستخدم حبيب كثيراً من الألفاظ الموحية الأخرى، التي تتكرر في أشعاره حاملة دلالات مضمرة، تحمل رؤى الشاعر وفكره تجاه المكان، ولعلّ من أشكال هذا التكرار اللفظي عنده، تكرار ألفاظ في عنوانات القصائد، فالمتتبع لعنوانات القصائد في شعر حبيب، وهي بلا شك مفاتيح دلاليّة مهمة، بتعبيرها عن الفكرة المركزة التي تجول في فكر الشاعر، والتي على أساسها بنى قصيدته، يجد حضورا كثيرا لمفردة «بيت»، أو رديفها كمفردة (منزل) كما في عنوانات قصائده التالية: بيت سلمان، بيت بعيد في الضباب، يا عمد البيت، منازل أهلي.

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٤٨٠.

هناك ألفاظ أخرى سلبية ترد عند حبيب، ومن هذه الألفاظ التي تُلفت الانتباه في شعره مفردة (سدوم)، فحبيب كررها أكثر من مرّه، إلا أنها ترد في كل مرة بالدلالة نفسها، فسدوم التي يتعالق فيها مع قرية سيدنا لوط – عليه السلام – التي عذّب الله – عزّ وجلّ – بها قومه، بأن قلب عاليها سافلها عليهم، ترد دلالة على المدينة بصورتها السلبية دوما:

سدوم لا أهلها أهلي وعشت بها لا أطمئن إلى خَلقٍ ولا خُلقِ[1].

سدوم مني أنا منها دمي دمها[2]

وليس ما بيننا قربى ولا رحمُ

هلكت سدوم وذاك ميشع عند باب السور دامي[3]

نامت بأحضان المرابي وارتضت ود الحرامي

في البيت الأول، ينفي الشاعر أي اتصال بينه وبين المدينة، فلا أهله أهلها، ولا أفكاره وعاداته تشابه أفكارها وعاداتها، لذا فهو يعيش فيها حالة خوف وترقب، لا يعرف الاطمئنان بها، والنفي للاتصال هنا، لا يريد به الشاعر الاتصال المادي، فهو قد عاش بها، (عشت فيها)، وإنما أراد هنا الاتصال الروحي، فهو يؤكد هذه الحقيقة بشكل أوضح في البيت الثاني (أنا منها، دمي دمها)، لكن المشكلة هو فقدان الاتصال والألفة النفسية (ليس ما بيننا قربى ولا رحم)، ولعله في البيت الثالث يشير إلى ما لاقاه من مدينته هذه (سدوم)، فقد تركته حطاما نفسيا، مقيدا لا يستطيع الحراك، فهي خانقه له، أصبح فيها ميتا لا حراك فيه، (وذاك ميشع عند باب السور دامي)، فهي مدينة ميتة تنشر الموت (هلكت سدوم)، وموتها يعود لأنها موطن المتسلقين، والمرابين الذين يصبغونها بصبغتها السلبية، فهؤلاء لا ينشرون إلا الخراب في البلاد أينما حلّوا.

(١) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ٤.

(٢) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ٧.

(٣) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٣٨٤.

ومن الألفاظ الإيجابية التي تتكرر عنده (العالوك)، فالعالوك مسقط رأس حبيب، وهي عشيقته التي يرنو إليها دائما (بيتا بعيدا في الضباب)، فترد عند مكرره في ثنايا دواوينه، وعنوانات قصائده، فنجدها في عنوانات قصائده التالية، (العالوك)، و(الحب في العالوك)، ونجدها عنده شعرا في أكثر من موضع، يقول:

حزن وغيم على **العالوك**عبّأني [1]

أغبُّ منه فعبئ أيها القلمُ

العالوك ترد عند حبيب دوما صورة محببة، ولذا فهي القرية الوحيدة التي ترد عنده باسمها الصريح مكررة أكثر من مرة، إلا أن تعبيره عن هذه المحبة يرد بصور مختلفة، فهو يحزن عليها وبسببها، هو يحزن لبعده عنها وفراقه لها، وهو بالوقت نفسه يحزن عليها لفقدها كثيراً من نماذجها الناصعة، التي كانت تزيدها ألقا ومهابة مثل والده، وهو يخشى على مصيرها من ضياع صفائها أمام زحف المدن وسيطرتها، فهو يرى في المدن تأثيرا سلبيا يشوب نقاء القرى، فيجعل من حزنه هذا مدادا لكلماته، وشعره، ومقالاته، ولعلّ في مفردة (أغب) دلالة على كثرة حزنه هذا، فالغبّ يكون للشيء الكثير، وترد في قوله:

مطرٌ على الشباك[2]

والعالوك خاشعةٌ

في الثانوية كانت **العالوك** أكثر خضرةً والناس أصفى[3]:

في الثانوية كان لي قلبٌ وأذكر أنني

(١) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ٩.

(٢) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ٧٥.

(٣) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٣٢٤.

أعطيت شعر الزير من أوداجه نصفا،
وبنت الخال نصفا

يكثر «تكرار الألفاظ» في شعر حبيب للعديد من المفردات المتعلقة بالمكان، فنجد تكرار كلمات مثل «أبي»، فقد كرر مفردة «أبي» اثنتي عشرة مرة في قصيدة «منازل أهلي»، فوالده ليس مجرد أب بالنسبة له، بل هو جزء لا يتجزأ من ذاكرة المكان، صورة من الصور الحية للماضي الجميل المتصل بالمكان، وبفقده فقد لهذه الصورة الحية فلا يبقى إلا الصور الذهنية [(١)]:

هكذا يا أبي كل شيء تلاشى
ولم يبق من فرح العمر إلا الصورْ

ولذا هو يستنكر موت والده، بل هو يعاتب الموت نفسه لأنه أخذ والده ولم يراع أهميته له [(٢)]:

أما كنت تعرف أن أبي كان سيفي
وكان ردائي
وظل أبي كان بيتي الفسيح
وخبزي
ومائي
فكيف أخذت أبي أيّها الموت
كيف
وخلفتني في الهجير

(١) المصدر السابق، ص ٣٠٧.
(٢) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٣٠٩-٣١٠.

إن المتتبع لمعجم عرار اللفظي سيجد عنده تكرار مجموعة ألفاظ أخرى مثل: عمان، سهل، جبل، جلعاد، حانة، تل، الغور، البلاد، عجلون، حوران، رغدان، الرصيفة، الطفيلة، الثنيّة، دمشق، الأردن، السلط، الكوخ، إربد، الحصن، مأدبا، ..إلخ، وجميع هذه الألفاظ تدور في فلك المكان الوطني والقومي.

وتتكرر عند حبيب ألفاظ تدل على المكان من مثل: شوارع، والعالوك، والصحراء، والسراديب، والمدينة، والقرى، وأرض، ومدارس، ومساجد، وكنائس، ومروج، وتراب، وشبابيك، والجنوب، والحقول، وسفوح، ومدارس، ووطن، ودروب، وطريق، والمقاهي، وممر، وبيوت، ووديان، والغابات، وشرفة، وبلاد، وفلسطين، ومنفى، وحوران، ومنازل، والنيل، والفرات[1]، وهي تدور حول صور ريفية إيجابية، وصور مدينية سلبية في أغلبها.

تكرار العبارة أو الجملة:

تتكرر عند عرار بعض العبارات والجمل التي سنأتي على ذكرها تمثيلا، ولكن هذا الشكل من التكرار قد برز في شعر حبيب أكثر مما جاء عند عرار، فحبيب تتكرر عنده كثير من العبارات والجمل (الاسمية والفعلية)، ولربما كان لكثرة الصورة وكثافتها عنده، وخاصة ما يتعلق بالصور المركبة التي تحوي العديد من الصور الفرعية في إطار الصورة الكلية الواحدة أثر في ذلك، فمما جاء عند عرار[2]:

شمس العدالة لم تشرقْ على نفر

مؤلّفٍ من مخاريق وخرسان

(١) يرجع إلى ديوان ناي الراعي، وديوان غيم على العالوك.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٤١٢.

فليتـــق الله بـــي شعـــبٌ محبتـــه

كانـت ومـا برحـت دينـي وديـداني

فليتـق الله بـي شعـبٌ وفيـت لـه

حـق الوفـــاء وبـــالنكران كافـــاني

على مذابحِ قولي: سوف أسعدُه

ضحيت عمري فلم يسعد وأشقاني

الجملة الفعلية السابقة تقوم على الطلب الذي يصل إلى حد الصراخ النفسي، فالشاعر يعيش حالة ضجر من كثير من المظاهر السلبية التي يغصّ بها مكانه الوطني، لذا هو يصرخ طالبا الرحمة من أناسه، فنفسه لم تعد تطيق ما تراه، وتسمعه، وتلمسه على أرض الواقع، وهو في تأكيده لمحبته لهم بعد كل جمله من الجمل المكررة، كأنه يستعطف قلوبهم، فكل ما يعانيه هو جرّاء هذه المحبة، فلماذا لا يشعرون به.

ومن الجمل المكررة عنده (١):

قالوا: ذوو الشأن في عمان تُغضبهم

صـــراحتي ولـــذا أفتـــوا بحرمـــاني

قالوا: ذوو الشأن في عمان قد برموا

بمسلكي واصطفائي رهـط مجـان

واستنكروا شرّ الاستنكار هرولتـي

إلى الخرابيش مع صحبي ونُـدماني

مـا كـان أصـدق هـذا القـول لـو

عمـان مـذ خلقـت إنسـان ذا شـان

(١) المصدر السابق، ص ٤٠٥-٤٠٦.

تتكرر الجملة الفعلية عند عرار بأسلوب ساخر بهدف النقد، فعرار يصف أهل عمان بـ (ذوي الشأن)، أي بمعنى أصحاب المكانة والشأن الكبير، على أن المعنى المضمر هو العكس تماما، فجاء البيت الرابع يؤكد ذلك، فهو يرى أن عمان لم تعرف أي إنسان ذا شأن، ومن هنا فنقدهم ذهابه إلى (النَّور)ممن يرى عندهم من صور العدالة ما لا يراه في مجتمعه، هو ضرب من الهذيان الذي لا قيمة له.

وتتكرر عنده عبارات من مثل (هناك لا)[1]:

ولقائـــل لـــك بالعـــراق ومَلْكـــه
واقٍ يعيـــذُك مـــا تخـــاف وتحـــذر

فهنـــاك لا بلفـــور يـــزعج وعـــده
أحـــدا ولـــيس هنـــاك مـــن يتبـــلفر

وهنـــاك لا بيـــك تخـــاف جـــنوده
يومـــا ولا (ككـــس) هنـــاك و(هـــوبر)

وهنـــاك لا..أو هـــل هنـــاك دســـاكر
يـــا شـــيخ بـــالهيف المُرنـــح تزخـــر

هيهـــات مـــا بعـــد (الصـــريح) وأهلِهـــا
(للحصـــن)لا شـــرقي (ســـال) و(مغيـــر)

العبارة السابقة (هناك لا) تقرن اسم الإشارة بلا النافية، لنفي وجود كثير من المظاهر السلبية التي تتصل بحال المكان الوطني والعربي (هناك)، حيث العراق، فلا وعد (بلفور) المشؤوم، ولا المعتمد البريطاني (كوكس)، ولا وجود (لفريدرك بيك) قائد

---

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٢٩-٢٣٠.

الجيش العربي الأردني زمن الانتداب، ولا (هوبر) المستشار القضائي الإنجليزي في الأردن في الزمن نفسه [1]، لكن رغم غياب كل هذه الصور السلبية - التي يراها في بلده الأردن- عن العراق، إلا أنه يستحيل (هيهات) أن يحلّ أي مكان محل بلده، حتى وإنْ رأى فيه جحيم الصور السابقة.

إن ما يجمع عبارات وجمل عرار المكانية هو الحديث عن تعلقه بالأرض، وعن عذابات نفسه تجاه المكان وناسه.

الشاعر حبيب الزيودي ترد عنده كثير من الجمل والعبارات المكررة كذلك، ومن هذه العبارات، والجمل، التي ترد عنده [2]:

أفاقت مساجدنا وكنائسنا

أفاقت شوارعنا ومدارسنا

و**أفاقت** معان وحاراتها وقراها

أفاقت حقول الفقراء التي نهب الأثرياء جناها

الفعل المضارع هنا، يشي بمعانٍ مضمرة عميقة تختبئ خلف المعاني الظاهرة للفعل (أفاقت)، فالمعنى الظاهر، هو رسم صورة صباحية قروية جميلة لمدينة معان، وهذه الصورة الجميلة تتلاشى سريعا أمام طمع الأثرياء، والتجار، والمرابين، والطامعين (نهب الأثرياء جناها)، ولعل في مفردة (نهب) معنى السرقة والخطف السريع، وعدم الإبقاء على شيء. إلا أنني أرى أن هناك معاني مضمرة أرادها الشاعر، وهي تحمل معاني الوعي والتنبه، فلعل الشاعر يشير هنا إلى أن بسطاء الناس لم يعودوا أولئك السذّج الذين تنطلي عليهم كثيرا الأساليب الملتويّة لهؤلاء المتسلطين، فهم قد أفاقوا من غفلتهم.

---

(١) انظر تخريج المصدر السابق، ص ٢٩٩-٣٠٠.

(٢) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ١٤٨.

تتكرر عند حبيب كثير من الجمل والعبارات من مثل(أنا لوشمك أنتمي)[1]، و **(بيتا بعيدا في الضباب)**[2]، **و(أنا ابن الأرض)** [3]...إلخ.

التكرار عند حبيب قد حمل أبعادا فنية ونفسية أكثر مما جاء عند عرار، فالتكرار في شعرعرار هو تكرار للعبارة، أو الجملة نفسها دون تحوير، أو تلاعب بشكلها، أو ترتيبها على المستوى العمودي والأفقي، في حين أن حبيبا يعيد ترتيب عباراته وجمله، فقد ترد كلماته في عبارة ما متعاقبة أفقيا، وترد في المرة الأخرى مرتبه عموديا فوق بعضها، وقد ترد مكتملة حينا، ومجزأة حينا آخر، وقد يُجري فيها تحويرا، أو تغييرا في بعض المفردات، وهذا بلا شك أبرز كثيرا من المضامين النفسية عنده، ومنح للتكرار كثافة في المعاني، والأبعاد الدلالية، ومن الأمثلة على ذلك على سبيل التوضيح قول حبيب[4]:

بي من عذابك يا بلادي مابي

بي من عذابك يا بلادي مابي

لكنه وطني...

وبين ضلوعهِ

روحي،

وبين ضلوعهِ

أعصابي

وله يفيضُ الدّمع من قيثارتي

ويذوب في حبّ الديار ربابي

(١) غيم على العالوك، ص ٩١.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٢-٤٦.

(٣) المصدر السابق، ص ١٣-١٥.

(٤) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٦١.

بي من عذابك يا بلادي ما بي

بي من عذابك...

يا بلادي...

ما بي...

يكرر الشاعر الجملة (بي من عذابك يا بلادي ما بي) في مطلع النص مرتين، رتبت بشكل أفقي يوافق الرسم المعتاد، في حين يأخذ تكرار العبارة في نهاية النص شكلا مختلفا، فيبقي الشاعر على الترتيب الأفقي للعبارة الأولى ويعتمد ترتيبا عموديا للأخرى، فيمنح هذا الترتيب للعبارة فضاء دلاليا واسعا، فالتحول من الترتيب الأفقي إلى العمودي يشي بأن هذه المعاناة التي يعانيها جراء ما يلم بوطنه، هي معاناة ممتدة في نفسه على المستوى الأفقي، أي على مستوى أمكنة الوطن جميعا، وعلى المستوى العمودي، أي على المستوى الزمني، فمعاناته مستمرة، ثم إن تشتت مفردات العبارة العمودية في نهاية المقطع الشعري، بحيث وردت كل لفظة وحدها، تشير ربما إلى تشتت نفس الشاعر، فروحه أشلاء ممزقة، والتحوير في العبارة بإضافة علامة الفراغ (...) بعد كل جزء من أجزاء العبارة، يمنح هذه الأجزاء فضاء ثانويا آخر، فعندما يقول (يا بلادي...)، هنا الفراغ يجعل من النداء ينفتح على العديد من الاحتمالات، فيحتمل أن يكون صراخاً نفسيا، وربما يأتي نداء لبلاد بعيدة عنه روحيا، ويحتمل الفراغ كذلك مئات المفردات التي ينفع أن تحل مكانه مثل: الحبيبة، القريبة، الجميلة، العزيزة، ....إلخ.

تكرار اللازمة:

يكثر ورود اللازمة في شعر حبيب، كما في قوله[1]

قصائد لم ينادمها نديمُ

تلألأ بالجـواهر والعقودِ

...

وما لقين من عمـان وداً

يجود به الودود عل الودودِ

فيا عبد الـودود الأمر يعيي

فهاك وهـات يا عبد الودودِ

بـلاد لا يجوز لها بقاءٌ

لحر فهي ميدان العبيدِ

توارثها يزيد عـن زيادٍ

وأورثها زياد إلى يزيدِ

وقوم لو تسوّد بهـم قـرودِ

لصاح القوم سبحان القرود

فيا عبد الـودود الأمر يعيي

فهاك وهات يا عبد الودود

اللازمة التي تقوم على النداء (يا عبد الودود)، والحوار (فهاك وهات يا عبد الودود) توضح حاجة الشاعر الملحة لمشاركة أحزانه، فالشاعر هنا يقترب مـن التقليـد الجـاهلي

---

(١) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ٩٦-١٠٠.

الذي يستوقف الأصحاب، ويطلب مشاركتهم البكاء على الأطلال، اللازمة هنا تعبر عن حزن الشاعر وحالة الضيق الكبير التي تعتمل في روحه، فيلجأ للصديق للتخفيف عن نفسه، والشاعر حبيب هنا يضيق بنكران المدينة (عمان) لموهبته (قصائد لم ينادمها نديم.. وما لقين من عمان ودا) فهو لا يجد عند سكانها تقديرا لهذه الموهبة، فلاعدالة في تقييم الأشخاص، ومنحهم المكانة اللائقة بهم، إنما الأمر يقوم على الزيف، والرياء، وتوريث الوظائف (توارثها يزيد عن زياد).

تكررت اللازمة في قصيدة حبيب (عودي ناقص وترا) ست مرات [1]:

أنا ابن الأرضِ،

وابنُ الغيم

نايي زائد ثقبًا

وعودي ناقص وترا

...

أنا ابن الأرض والغزلان – إن أغواني الصيادُ – في سفحٍ لأخدعها

وقد وردت على غَفَلٍ ضفاف النبع وهو هناك يرصدها

جفلتُ فزدتها حذرا

فعاد يجرّ خيبته على عزفي

ونايي زائد ثقبًا

وعودي ناقص وترا

حوّر الشاعر في اللازمة السابقة، فالشاعر يستبدل عودي (عودي ناقص وترا) بقلبي (وقلبي ناقص وترا) وهذا التحوير يضيف أبعادا دلالية لا نرى مثيلها عند عرار كما

---

(١) غيم على العالوك، مصدر سابق، ص ١٣-١٦.

أشرنا سابقا، فالشاعر وظّف صوته الشعري للتعبير عن هموم مجتمعه ومعاناته، إلا أن هذا لا يأتي بفائدة في ضوء اختلال منظومة القيم، فأشعاره لا تجد من يصغي لها، أو يلتفت إليها، فتفقد قوتها التأثيرية (نايي زائد ثقبا، وعودي ناقص وترا)، ولعل الزيادة كما يقال أخت النقص، فالزيادة في عدد الثقوب هنا هي زيادة سلبية، والنقص في عدد الأوتار كذلك، وهذا ما يصدع قلب الشاعر، فالأمر تعدى الأشعار، فقد وصل إلى نفس الشاعر وقلبه بعد أن فقد الأمل بالتغيير عن طريق الشعر، ولذا استبدل مفردة قلبي بعودي (وقلبي ناقص وترا).

تكرار الصورة:

ومن أشكال التكرار الأخرى تكرار الصورة، والتي يراها عاشور من أكثر أشكال التكرار تعقيدا، لأن الصورة تتخذ شكلا غرويا من حيث سيرورتها وانتشارها، فرغم أن طابعها واحد إلا أن طبيعة ظهورها مختلفة متشكلة حسب السياق، وملونة بأكثر من إيحاء، وأهم ما يميز تكرار الصورة هو كثافة الشعور المتراكم زمنيا في نفس الشاعر[(١)] فعرار يكرر الكثير من الصور لعالم الريف والبادية، وهذا التكرار يشير إلى العلاقة الوثيقة التي تصل الشاعر بمجتمعه الريفي، ولهذا دلالة تتعلق بإيمان عرار بأن هذا المجتمع هو الصورة النقية للمكان الأردني، بل للمكان في كل أرجاء المعمورة، وهو لا يكتفي فقط في تكرار الصورة في أكثر من قصيدة، بل عمل على إبراز هذه الصور بالشكل الجميل الذي يشد القارئ بخيط نفسي مع المكان، ويجعله يتفاعل معه، فالصور المتنوعة للمكان الريفي تتكرر مكثفة حينا، ومنفردة حينا آخر في ثنايا قصائده[(٢)]:

يا بنتُ وادي الشتا هشّت خمائلُهُ

لعـارضٍ هـلّ مـن وسمـيّ مبـدارِ

---

(١) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، مرجع سابق، ص١٣٣.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ٢٦٥.

عرار في المقطع السابق يتناول صور ريفية، هي صورة الوادي (وادي الشتا)، وهي من الصور التي تتكرر عنده، بل لعلها الأكثر تكرارا، وهي تتكرر كصورة إيجابية تشعّ ألقا وتتصل بعالم المرأة، الذي يزيد بدلالته على الجمال والأنس من جمال الصورة وإيجابيتها، فالشاعرفي الصورة السابقة يجسد من موجودات المكان الوادي(الخمائل) امرأة تعتليها البسمة والفرح، فيشرق وجهها لقدوم الحبيب وهذه الصور الإيجابية تعكس صورة الوادي العامة، ومثل هذه الصورة الإيجابية للوادي تتكرر عنده في أكثر من موضع في ديوانه، ومن ذلك قوله [1]:

وتـــــــــلاع وادي اليتـــــــــــ

ـــــم ضـــاحكة وتربتـــه ســـخية

البيت السابق تكرار للصورة الإيجابية التي يرسمها الشاعر للوادي، فتلاع الوادي (وادي اليتم) أناس يضحكون، وتربته امرأة، أو فتاة سخية (كريمة)، تجود بما لديها في سبيل إسعاد الآخرين، فصورة الفرح والسرور التي ترتبط بموجودات المكان الوادي، والتي ترتسم من خلالها الصورة الإيجابية للوادي هي صورة مكررة.

وتتكرر عند عرار صورة المدينة بوجهها السلبي، فيعرج على ذكرها صراحة، كما في قوله[2]:

قصور عمان لا يخدعك مظهرها

قد يستوي نقشها الأزياف والصلج

فمـــا لغيـــر الأذى في ربعـــها ألـــق

ولا لغيـــر القـــذى في جـــوها رهـــج

---

(١) المصدر السابق، ص ٤٣٣.

(٢) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص١٦١-١٦٢.

البيت الثاني يتمحور حول الصورة السلبية للمدينة (عمان) فيجسد من الأذى والقذى (القيم السلبية هنا) شيء مادي محسوس لا يبرز تلألؤه وألقه إلا في المدينة، في إشارة من الشاعر إلى طغيان القيم السلبية في عمان، فالجو الرئيس الذي يدور حوله النص هو جوّ المدينة السلبي، وهذه الصورة السلبية التي اتصلت بزمن الانتداب البريطاني، تكرر في العديد من المواطن كقوله [1]:

ودع عمـــــان يســــكرها الــــــ

ـــــــرياء الــــوقح والكــــــذب

في الصورة السابقة ما يشي بنفور شديد من قبل الشاعر من المدينة وأجوائها، فهو يستحضرها صورة تشيع فيها السلبية، فعمان ملأى بالقيم السلبية، التي تصل بها حد الخروج على العرف، فهي امرأة (سكرى)، لكن ليس بالخمرة، وإنما بالقيم الفاسدة، في إشارة هنا إلى عدم تمثّلها للدور المنوط بها في ظروف الانتداب الصعبة، فالكذب والرياء قد استحلّها، وهو ليس أيّ كذب، وأيّ رياء، بل هو الرياء (الوقح)، فالشاعر بهذه الصفة إنما يعمق من سواد الصورة، ويزيد من قتامتها.

وتتكرر عند حبيب صورة القرية بمكوناتها الجميلة، وجوّها النفسي الأليف، فحبيب يرسم صورة حية للحياة في عالم القرية الريفية، تتكرر عنده عند الحديث عن قريته (العالوك)، أو أيّ قرية أخرى، فصورة القرية عنده هي صورة للمكان الهادئ الجميل الذي يشعّ طمأنينة، وبساطة، ويزخر بالصور الريفية الجميلة من مظاهر النبات والحيوان، فالقرية تتكرر عنده مصدرا للفرح والمحبة والجو العائلي، وطغيان القيم النبيلة، وهي كذلك مصدر الأمن النفسي والاجتماعي، ولذا نجده يتوقف عند الكثير من

(١) المصدر نفسه، ص ١٢٣.

تفاصيل الحياة فيها، فهو يعمد إلى ذكر تفاصيل كثيرة وصغيرة تمس شغاف قلب كل من عاش في مجتمع القرية، وتلامس أحاسيسه لأنه يرى فيها صورة نفسه، فكأنه يريد القول، هذا المجتمع الذي يجب أن نؤمن به، فهو يجتهد في إبراز نقائه، حتى يعي المتلقي فداحة الصورة المقابلة [١]:

قطّرتها في كتابي خمرة مُزجتْ
بريشتي،
وتعاويذي،
وأنفاسي
جرارها الراعيات السمر، فاليةٌ
على الروابي
بقطعانٍ
وأجراسِ
جرارها
كلّ رمحٍ شقّ خاصرتي
مهفهفٍ
من رماح البدو مياسِ

نحن أمام صورة كثيفة الدلالة والأبعاد، فصور العالوك الجميلة هي الأساس في إحساس الشاعر وشعره، ولذا فصور العالوك الجميلة، والتي تستقر في ذهن الشاعر قد تخمرت حتى استوت (خمرة) امتزجت بكلماته وروحه، فكانت هي الحبر الذي أخرج هذا الجمال الشعري (قطرتها في كتابي) ومداد هذ الشعر هو الصور الجميلة الحالمة

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٣٤٩-٣٥٠.

المتشكلة من الراعيات السمر، وفتيات البادية، ...إلخ من صور القرية الحالمة الأخرى، فالشاعر يجسد من هذه الصور نباتا، يعصره الشاعر(قطرتها) فيستخلص منه خلاصته، ولكن هذا التقطير لا يكون في إناء، بل يكون في ثنايا روحه، فيكون بمثابة الخمرة المعتقة التي تترك أثرها هنا (شعرا) [1]:

في الثانوية كانت العالوك أكثر خضرةً والناسُ أصفى

في الثانوية كان لي قلبٌ وأذكر أنني

أعطيت شعر الزير من أوداجه نصفا،

وبنت الخال نصفا

نلحظ تكرار صورة القرية الجميلة، حيث بساطة الحلم والعيش، لعل في تأكيد الشاعر على جمال القرية الشكلي (أكثر خضرة)، والمعنوي (والناس أصفى)تأكيدا على جمال صورة القرية، ولعل في بساطة حلم ابن القرية بين أن يعيش حلم الرجولة والبطولة (الزير سالم)، وهي من القصص الحاضرة في الأوساط الشعبية، وحلم المرأة (بنت الخال) ما يعزز هذه الصورة، الشاعر هنا يحيلنا إلى صورة تشي بصفاء المكان، فالناس في القرية سائل لا يشوبه كدر (أصفى)، في إشارة إلى نقاء السيرة والسريرة، فمجتمع القرية مجتمع بسيط غير متكلف، يتعامل بصدق، فلا يعيش خلف قناع المثل الزائفة، والمصالح الشخصية.

وهناك صورة المكان الفلسطيني، حيث يبرز عنده بصورة المكان المثخن بالجراح، الذي لا يصيح إلا لأبنائه، الصابر، الممانع، الثائر الذي لا ينحني [2]:

لدمٍ يسيل من الجليل،

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ٣٢٤.

(٢) المصدر نفسه، ص ٢٢٨-٢٢٩.

مضى خليل

لدمعةٍ في جفن غزة أحرقت قلب الرمالْ

هذا الذي ما تاب عن حب التراب

وما غفا،

... وخليل يقرأ للقرى أشعاره الغضبى

فتشتعل القرى غضبًا

وتنداح الجبال على الغزاةِ

المقطع الشعري السابق يظهر المدن الفلسطينية بصورة مؤلمة، فهي مدن مجروحة (لدم يسيل من الجليل، لدمعة في جفن غزة أحرقت قلب الرمال)، المقطع هنا يقوم على صور حسيّة، ولعل في عباراته (جفن غزة، وقلب الرمال) يشخّص من المكان كائنًا حيّاً يتألم ويبكي، وألمه وبكاؤه هو ألم أهله وبكائهم، إلا أن هذه الأمكنة سرعان ما تدب فيها الحياة، وحياتها في دم شهدائها، فتتحول إلى بركان على أعدائها (تشتعل القرى) و(تنداح الجبال على الغزاة) ويكرر هذه الصورة في عدة قصائد، منها قصيدة «الشهداء»، يقول [1]:

وحين استوى

كانت الأرض جرداءَ حتى ارتوت بالدمِ

البكرِ..

فانفجرت في الصحاري عيونُ أنوثتها،

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص٢٢٥.

وفي قصيدة «عفوا لكم» يقول[1]:

ليست فلسطين أرضــًا للذي يحيا كما يهوى

لكنها وطن الذي يفنى كما تهوى

فلسطين هنا أرض (بوار) تفتقر إلى الحياة، وتخلو من مظاهر هذه الحياة وأشكالها، لأنها تحتاج إلى ما يدب فيها الحياة، فإذا كان الماء هو ما يمنح الأرض الجرداء علامات الحياة، فإن الدم في حالة فلسطين المحتله، هو ما منحها هذه الحياة (الثورة والصمود) فتتجاوز جراحاتها، وتهب ثورة في وجه مغتصبيها، فتضحية أبنائها (دم الشهداء) هو شريان حياتها، هنا تعالق مع معجزة سيدنا موسى، الذي طلب الله منه أن يضرب بعصاه الصخر فانفجرت منه اثنتا عشرة عينا، وإذا كان النص القرآني يشير إلى معجزة سيدنا موسى، والتي تتصل بمعاني الخير (عيون الماء)، فإن النص الحاضر يشير إلى حياة الأرض، وحياتها هنا بثورتها وعدم استسلامها لمغتصبيها، وتحوير النص الغائب في عبارة (عيون أنوثتها) لعل الهدف منه هو إبراز الصورة الجميلة لفلسطين الثورة، فالثورة تزيدها ألقا وجمالا.

تكرار الفراغ:

إذن فقد اشترك عرار وحبيب بالأنواع السابقة من التكرارات الشعورية، على أن هناك أنواعــًا من التكرارات التي انفرد فيها أحدهما عن الآخر، فحبيب انفرد بالتكرار التقني، وهو التكرار القائم على تقنية كتابية، أو تكتيك أسلوبي مقصود، يحمل أبعادا عميقة خلفه، ولعل أبرز هذه التقنيات التي تفرد بها حبيب هي تقنية الفراغ، أو النقاط (...)، حيث يترك الشاعر فراغا محل كلمة، أو جملة، أو حتى صدر بيت أو

(١) المصدر نفسه، ص ٢٤٠.

عجزه، وهو ما يشير إليه بسام القطوس بشعرية البياض، أو موسيقى البياض[1]، ورغم أننا نلحظ مثل هذا الفراغ في ديوان عرار، إلا أنه ليس هو الفراغ التقني الذي يحمل أبعادا مضمرة، فقد ورد في ديوان عرار للتدليل على وجود الألفاظ الساقطة (المحذوفة) من النص، أو التي أسقطت عمدا للضرورة السياسية، أو الاجتماعية، ومن الأمثلة على تكرار الفراغ عند حبيب، قوله [2]:

مسافر.. ما احتواني شارع.. تعبٌ

تناهشتني في عمان المحطات

يا أردنيات أشلائي مبعثرة

فمن تلملمني.. يا أردنيات

الفراغ في المقطع السابق (..) يعزز حالة التعب والوهن النفسي التي تعتري الشاعر، فكأن الفراغ هنا، استراحة عن الكلام لشدة الإعياء، فهو لا يقوى على الكلام، أو ربما لا يريد الكلام، فنفسه منهكة تعبة، مقسّمة على بعضها، كالتقسيم الحاصل في الشطر الأول والأخير من المقطع بفعل الفراغ الذي فصل أجزاء الكلام (مسافر –فراغ- ما احتواني شارع – فراغ – تعب)، ولعل هذا الفصل جاء في مكانه، فهو لا يفصل هنا مجرد كلمات، بل إنه يفصل حالات نفسية عميقة يعانيها الشاعر، فمفردة(مسافر)تعبر عن حالة السفر، التي ترتبط دوما بالحنين والاضطراب والخوف من المجهول، وعبارة (ما احتواني شارع) تشي بحالة من التشرد والضياع (الشارع يتصل غالبا بالتشرد، والعوز، والضعف)، ومفردة (تعبٌ) تعبر عن حالة إنهاك شامل للجسم والعقل، وربما التنوين في

---

(١) انظر: القطوس، بسام، الموسيقى في شعر مصطفى وهبي التل، من كتاب مصطفى وهبي التل (عرار): قراءة جديدة، الناشرون (مؤسسة عبد الحميد شومان، ووزارة الثقافة)، ٢٠٠٢م، ص ١٠٨.

(٢) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ١٧.

نهاية الكلمة (تعبٌ) يمنح الحالة نوع من العمق، فالتنوين هنا (تنوين الضم) يجعل التعب ممتدا لا يقف عند حد، فهو صوت يتصل بالأنين الطويل، ولعل ما يدلل على ما ذهبنا إليه، قوله (تناهشتني في عمان المحطات) والنهش لا يكون إلا للكائن المنهك، أو الجثة الهامدة، وكذلك قوله (أشلائي مبعثرة) وهنا كناية عن شدة التمزق النفسي، فصورة الأشلاء تتصل بالإنسان الميت، ولعل الفراغ في الشطر الأخير يقوم بنفس الوظيفة التي يمثلها الفراغ في الشطر الأول، إذ أنه يعزز حالة الإنهاك النفسي والانقسام الداخلي لذا يطلب من الأردنيات أن يلملمنه قطعة واحدة، فقد أضحى أجزاء متفرقة. ومثل هذا التكرار نجده في كثير من القصائد، يقول حبيب معبرا عن امتدادات صورة الأرض وأثرها في نفسه (١):

هذي الأرض

ترضعني حليب الرفض

فآه..آه..لو تدرين

كم تمتد في لحمي

كم تمتد في عظمي

وكم تمتد...

كم تمتد...

كم تمتد..؟؟؟

الفراغ (..) في عبارة (فآه..آه..لو تدرين) يعطي امتدادا زائدا إلى ألمه، فيمنح توجعه امتدادا صوتيا، فيبدو الشاعر راغباً في أن يوصل آهته إلى أبعد مدى، يريد أن يبث شكواه إلى كل الناس، وأن يعوا ما يمر به من الألم والضيق، في حين أن الفراغ في آخر المقطع

(١) ناي الراعي، مصدر سابق، ص ١٠٢.

(وكم تمتد...كم تمتد...كم تمتد..؟؟؟) يوحي إلى القارئ بمدى امتداد أثر الأرض وصورتها الجميلة داخل نفس الشاعر، ولذا حاول إعطاء هذا الامتداد أكبر، وأعمق مسافة ممكنه داخل نفسه بالمستويين العمودي (خمسة مفردات(تمتد) فوق بعضها البعض)، والمستوى الأفقي، والذي حققه الفراغ (...)، إذ منح الامتداد عمقا في داخل الشاعر.

تكرار الرموز:

وإذا كان حبيب قد انفرد بتقنية الفراغ، أو شعريّة البياض (..)، فقد ورد عند عرار تكرار (الرمز المكاني) الإنساني من مثل: عبود، والهبر، فحبيب وإن وردت عنده كثير من الرموز الإنسانية التي تغلّب فيها على عرار كمّـًا، مثل سناء المحيدلي، سليمان الخاطر، ابن شهوان، حمدان الهواري، ابن بتلا، هزاع المجالي، فراس العجلوني، ...إلخ، إلا أن رموزه لم تأت مكررة، على حين تكرر رمز عرار عبود باسمه الصريح، وغير الصريح (شيخ) كثير من المرات يقول عرار:

عبود شيخ اسمه **عبود** (١)
عمته صيرها التنضيد
..موضوعه في الجنة الخلود
حصة من في جيبه نقود
.. إن فاز في الغنيمة اليهود
فحوضهم لا حوضك المورود

---

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ١٩٤.

ويرد عنده بشكله غير الصريح بقوله [1]:

يا **شيخ** يا **شيخ** خل العقل ناحية
فهذه أزمة هيهات تنفرج
إن لم يذد عن حياض القوم
ويحرس الحق منهم فاتك لهج

إن تكرار عرار للنموذج «عبود» بقالب ساخر هو محاولة منه للنزول بهذا النموذج من أفق قيمي عال مستقر في أذهان الناس، وزحزحة ذلك المثال وإرباكه في محاولة لإسقاطه، بينما يأتي على النقيض من ذلك تكرار النموذج «الهبر» في نمط ساخر معكوس محاولة تهكمية، بأن يرتفع بنماذج أرضية مدانة إلى مستوى عال من التبجيل، فهو بذلك يحاول اختراق مجموعة من القيم سلوكا، وشعرا، وعاطفة، والتعبير عن بعد رافض[2].

لعل العامل المشترك بين عرار وحبيب في دلالات التكرارات التي تم تناولها، هو أنها تأتي انعكاسا لأثر تفاعل الشاعر مع المكان، سواء كان هذا الأثر سلبا، أم إيجابا، سواء كان هذا بأثر المكان على الإنسان أو العكس، فالتكرار يخدم فكرة اختمرت في عقل الشاعر، أو إحساسا وجد في داخل قلبه وروحه مكانا، فهو أساس مهم في كشف رؤى الشاعر.

---

(١) عشيات وادي اليابس، مصدر سابق، ص ١٦١.

(٢) العلاق، جعفر، قراءة في لغة عرار الشعرية، من كتاب: مصطفى وهبي التل(عرار) قراءة جديدة، الناشرون (مؤسسة عبد الحميد شومان، ووزارة الثقافة)، ٢٠٠٢م ص ٦٣- ٦٤.

النتائج والتوصيات

إن تناول موضوع المكان في شعر عرار وحبيب، والتعرض إلى أنواع المكان في أشعارهما، والأبعاد الدلالية التي تحتملها هذه الأمكنة، وفق الرؤية الحداثية للمكان التي تنظر للمكان باعتباره فضاء رحبا ينطوي على كثير من الأنساق المضمرة، والوقوف على الجوانب الفنية حول كيفية تناول هذه الأمكنة شعريا عندهما، مكّنني من الوقوف على مجموعة من النتائج والتوصيات التي استشعرتها في ضوء البحث، ومن أهمها ما يلي:

- برز عرار في صورته المتصلة بالمكان مرجعا، وأنموذجاً شعريا، سار عديد من الشعراء على هُداه، واستلهموا رؤاه، وفي مقدمتهم حبيب الزيودي، إلا أن ذلك لا يعني فقدان خصوصية الشاعر حبيب، فإنما جاء التأثر بالتوجّه والرؤى لا باللغة، فلحبيب خصوصيّة لغوية شكلّها من أسلوب خاص، ولغة خاصة، منحت أشعاره المكانية شكلا تميز به.
- اشترك المكان المديني في رسم صور الموت النفسي عندهما، وإن جاء هذا الموت متصلا بالهمّ العام عند عرار، بينما يمتزج الهم العام مع الخاص عند حبيب، فحبيب عانى كثيراً من عدم تحقيق حضوره الشعري والشخصي في عالم المدينة. وإذا كان أثر المكان المديني كذلك، فقد شكّل المكان الريفي مصدر الحياة، والمتنفس من ضيق المدينة، وضيق الحياة لكليهما، مع وجوب الإشارة إلى أن صورة الريف في شعر حبيب قد تركّزت في صورة القرية، على حين برزت صورة ممتدة عند عرار شملت عامة الريف الأردني.

- حضور صورة القرية عند عرار جاء خافتا، فقد وردت هذه الصورة مندغمة في إطار الصورة الإيجابية الكلية عنده، وهي صورة الريف والبادية، وعلى العكس، فإن صورة البادية والريف عند حبيب قد تراجعت لصالح صورة القرية، فقد استحوذت صورة القرية على كثير من مظاهر الطبيعة الريفية وأشكال الحياة البدوية وصورهما، من مثل الروابي، والقطعان، والرعاة، والكلاب.
- تشابهت صورة المدينة العربية ودلالتها إلى درجة كبيرة عندهما، ما يشير إلى تقارب رؤيتهما تجاه القضايا القومية.
- شعر عرار يمتاز بالانفتاح على المكان، فهو يأتي على ذكرعديد من الأمكنة، وقد تفوق في ذلك الاتساع عما جاء عند حبيب الزيودي على مستوى الكم، إذ إن ما احتوته هذه النصوص من أشكال مكانية يفوق ما ورد عند حبيب بكثير، إلا إن حبيبا قد برع في عرض تفاصيل المكان، فقد نظر إلى المكان نظرة عميقة، جعلته يتعلق بالمكان، بل ويتماهى معه، ويبرزه إبرازا فنيا وصل حد الصورة المشاهدة، وهو ما خفت عند عرار، الذي اكتفى بتعداد إحصائي للأمكنة، فحبيب برع على مستوى الكيف في رسم معالم المكان، وإخراجه بقالب فني مميز.
- لعلّ لغة حبيب المكانية هي أنضج فنيا من لغة عرار، فلغة حبيب التي تمتاز باتكائها على التصوير القائم على الانزياحات، وتناول كثير من التفاصيل، أبرز البعد الفني فيها، ومنحها الشعريّة، « فعنصر الانحراف يشكل أساسا مهما من أساسيات البنائيّة الشعرية» [1] عنده، ولذا فإن حبيباً قد تجاوز عراراً في الجانب اللغوي، لعل في اقتراب لغة عرار من المباشرة في نصوصه المكانية، وفي افتقار هذه اللغة إلى الصور المبتكرة والمكثفة قد حدّ من الحضور الفني لها، وأثر بالتالي على شكل الحضور المكاني، وقوته.

(١) مراشدة، عبد الرحيم، الفضاء الروائي: الرواية الأردنية أنموذجا، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ص٢٩١.

- ولع حبيب بالجانب الموسيقي، فيما يتصل بالموسيقى الناجمة عن القوافي الداخلية، والحروف الجرسيّة، والألفاظ المتصلة بالموسيقى والغناء، وطغيان هذا الجانب على روحه منحه فضاء أرحب لإبراز أمكنته فنيا، فكان الأقدر على إبراز الصورة الجميلة للمكان، ما عزز من فنيّة النص المكاني عنده.
- يرد المكان عند حبيب مندغما في إطار بنية القصيدة، يُغني النص، ويَغنى به، فيكون عنصرا أصيلا وعاملا مهما في تحقيق شعرية القصيدة، على حين إنه يرد عند عرار مندغما في إطار أبيات مستقلة في القصيدة الواحدة.
- كان لتوظيف المكان أثر بيّن في الكشف عن كثير من جوانب عرار وحبيب الشخصية، التي تتصل بالقيم، والمجتمع، والمرأة، والأهل، والأصدقاء، والجانب العقائدي، ورؤاهم المكانية الوطنية والقومية، وكشف جوانب معيشية واقتصادية وقيميّة في مجتمع الريف والمدينة.
- انكشف المكان عندهما على مجموعة من الثنائيات، كالمكان الأليف والموحش.
- ساهم التكرار في الكشف عن أبعاد شعورية عندهما، في حين تكامل توظيف الصورة والإتيان على تفاصيل المكان التي تفوق فيها حبيب على عرار، مع التكرار الشعوري في منح نصوصهما سمة الشعريّة.

قائمة المصادر والمراجع

١) القرآن الكريم.

أولا: المصادر:

١) الزيودي، حبيب، **ناي الراعي**، أمانة عمان الكبرى، عمان، ٢٠٠٢م.

٢) الزيودي، حبيب، **غيم على العالوك**، منشورات المؤسسة الصحفية الرأي، ٢٠١٢م.

٣) وهبي التل، مصطفى، ديوان **عشيات وادي اليابس**، تحقيق: د. زياد الزعبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ٢، ١٩٩٨م.

ثانيا: المراجع:

١) حسن، عباس، **المتنبي وشوقي: دراسة ونقد وموازنة**، ط١، ١٩٩٣

٢) خليل، إبراهيم، **فصول في الأدب الأردني ونقده**، وزارة الثقافة، عمان، ١٩٩١

٣) الدروع، قاسم، **حبيب الزيودي شاعرا**، أمانة عمان، ط ١، ٢٠٠٧م.

٤) دهنون، آمال، **جماليات التكرار في القصيدة المعاصرة**، جامعة محمد خيضر- بسكرة، الجزائر.

٥) الرباعي، عبد القادر، **عرار الرؤية والفن**، المطبعة الهاجرية، البحرين، ٢٠٠٥م.

٦) رضوان، عبدالله، **المدينة في الشعر العربي الحديث**، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٣م.

٧) الفحماوي، كمال، **الشاعر مصطفى وهبي التل: حياته وشعرة، ١٩٧٠**

٨) صالح، فخري، **شعرية التفاصيل: أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر**، الدار العربية للعلوم، لبنان، ومنشورات الاختلاف الجزائر، ٢٠٠٩م.

٩) طعمة، نذير، **فضاءات الأدب المقارن**، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٤م.

١٠) عاشور، فهد ناصر، التكرار في شعر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤م.

١١) عبيدات، محمود، **سيرة الشاعر المناضل مصطفى وهبي التل**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ١٩٩٥م.

١٢) العلاق، علي جعفر، شعرية العبث والفوضى: قراءة في لغة عرار الشعرية، من كتاب، مصطفى وهبي التل (عرار): قراءة جديدة، الناشرون (مؤسسة عبد الحميد شومان، وزارة الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات)، ٢٠٠٢.

١٣) قطوس، بسام، **الموسيقى في شعر مصطفى وهبي التل**، من كتاب، مصطفى وهبي التل (عرار): قراءة جديدة، الناشرون (مؤسسة عبد الحميد شومان، وزارة الثقافة، المؤسسة العربية للدراسات)، ٢٠٠٢.

١٤) القيام، عمر، **نظرات في شعر حبيب الزيودي**، دار البشير، ، ٢٠٠٠م.

١٥) مؤنسي، د.حبيب، **فلسفة المكان في الشعر العربي:دراسة موضوعاتية جمالية**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

١٦) مبارك، زكي، **الموازنة بين الشعراء**، دار الجيل، بيروت، ١٩٩١م.

١٧) مراشدة، عبد الرحيم، **الفضاء الروائي: الرواية الأردنيةأنموذجا**، وزارة الثقافة، عمان

١٨) المصلح، أحمد، **الشعر الحديث في الأردن، :تجليات المرئي ودلالة الرؤيا**، وزارة الثقافة، ٢٠٠٤.

١٩) مكي، الطاهر أحمد، **الأدب المقارن: أصوله وتطوره ومناهجه**، ط١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٨م.

٢٠) الملثم، البدوي، **عرار شاعر الأردن**، دار القلم، ١٩٨٠ م.

٢١) ابن منظور، **لسان العرب**، دار صادر، د.ت

٢٢) نجمي، حسن، **شعرية الفضاء السردي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٠م.

٢٣) النعامي، د.ماجد، **ظاهرة التكرار في ديوان «لأجلك غزة»**، الجامعة الإسلامية، غزة.

٢٤) وهبه، مجدي، والمهندس، كامل، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤ م.

ثالثا: الرسائل الجامعية:

١) أبو حمدة، محمد علي، **أبو القاسم الآمدي وكتاب «الموازنة بين الطائيين»**، رسالة دكتوراة، الجامعة الأمريكية، بيروت، ١٩٦٨م.

٢) دحماني، سعاد، دلالة المكان في ثلاثية نجيب محفوظ، شهادة ما جستير، جامعة الجزائر، ٢٠٠٧/ ٢٠٠٨ م.

٣) الرشيدي، بدر نايف، **صورة المكان الفنية في شعر أحمد السقاف**، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، ٢٠١١م-٢٠١٢م

٤) بنت علي الغبان، ميساء، **المكان في شعر جميل بثينة: دراسة أدبية**، رسالة ماجستير، جامعة الإمام محمد بن سعود، السعودية، ١٤٢٩ هـ.
٥) بن عمارة، منصورية، **المكان في الشعر العربي القديم(من االقرن ٥ هـ-نهاية القرن ٧ هـ)**، رسالة ماجستير، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، ٢٠١١م.

رابعا: الدوريات:

١) أبو غالي، د. مختار، **المدينة في الشعر العربي**، مجلة عالم المعرفة، ع ٣٧، م ٤، الكويت، ١٩٩٥م.
٢) الجبور، محمود، **مع حبيب الزيودي في فيرجينيا**، مجلة أفكار، وزارة الثقافة، عدد كانون الاول، ٢٠١٤م.
٣) الخزاعلة، سالم، **حبيب الزيودي: ناي البراري**، مقالة في جريدة الرأي، الثلاثاء، عدد (١٦٠٩١)، ٢ / ١٢/ ٢٠١٤م.
٤) رستم بور ملكي، د. رقية، وشيرزادة، فاطمة، **التقاطب المكاني في قصائد محمود درويش الحديثة**، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، العدد ٩، ٢٠١٢م.
٥) الزعبي، زياد، قلق الشاعر.. ألق الشعر: قراءة في شعر حبيب الزيودي، منتدى عبد الحميد شومان الثقافي، عن مقالة لسميرة عوض بعنوان «**حبيب الزيودي: ناي بلاده**، جريدة القدس العربي، العدد ٧٢٧٢، ١/ ١١/ ٢٠١٢م.
٦) الزعبي، زياد، قلق الشاعر..ألق الشعر: قراءة في شعر حبيب الزيودي، منتدى عبد الحميد شومان الثقافي، عن مقالة لعمر أبو الهيجاء بعنوان زياد الزعبي: **حبيب الزيودي قصيدة عذبة تتردد في أرجاء الوطن**، جريدة الدستور، الأربعاء، ١٢/ ١٢/ ٢٠١٢م.

٧) الزيــودي، حبيــب، **القــرى والشــاعرية**، مقــال في جريــدة الــرأي، الاثنــين، ٥/ ٢/ ٢٠٠٧م.
٨) شلاش، غيداء، **المكـان والمصـطلحات المقاربـة لـه: دراسـة مفهوماتيـة**، مجلـة أبحاث، كلية التربية الأساسية، المجلد ١١، العدد ٢، ٢٠١١م.
٩) طـارم، ميثـم، **النقـد الأدبـي بـين المفاضـلة والموازنـة والمقارنـة**، مجلـة الـتراث الأدبي، السنة الأولى، العدد الثاني.
١٠) عز الـدين، يوسـف، **لغـة الشـاعر والغمـوض**، مجلـة الأدب الاسـلامي، السـنة الثانية، العدد السادس، شوال، ١٤١٥ هـ.
١١) غــيلان، حيــدر، **الأدب المقــارن ودور الأنســاق الثقافيــة في تطــور مفاهيمــه واتجاهاته**، مجلة دراسات يمنية، العدد ٨٠.
١٢) فياض، عدوية، **نظرات تحليلية في كتاب الموازنة بين أبي تمام والبحتري.**
١٣) **للآمدي ٣٧٠** هـ، مجلة الفتح، العدد ٢٣، ٢٠٠٥ م.
١٤) المغـيض، تركـي، **جماليـات المكـان في شـعر عـرار**، مجلـة مؤتـة للبحـوث والدراسات، م ٤، ع ٢، ١٩٨٩م.
١٥) نصيرة، زوزو، **إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقـدي المعاصر**، مجلـة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعيـة، جامعـة محمـد حنيفـر – بسـكرة، الجزائر، العدد ٦، ٢٠١٠ م.

خامسا: المراجع الأجنبية:

١) باشلار، غاستون، **جماليات المكان**، ترجمة: غالب هلسا، المؤسسـة الجامعيـة، بيروت، ط ٥، ٢٠٠٠م.
٢) كلافال، بول، **المكان والسـلطة**، ترجمـة: د. عبـدالأمير شـمس الـدين المؤسسـة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١.

المحتوى